تأمُّلاتٌ فلسفيةٌ

في بَعْضِ المسائلِ المتعلِّقةِ بالقَصِيدة

831,7
ب 988 بومگارتن ، أليكساندر گوتليب
تأملات فلسفية في بعض المسائل المتعلقة بالقصيدة/ أليكساندر گوتليب بومگارتن؛ ترجمة: هلال محمد الجهاد. ط1. الموصل: دار ماشكي للطباعة، 2024
179؛ 24سم
1- الشعر الألماني- دراسات2. بومگارتن ، أليكساندر (عالم جمال كوتليب).
أ. الجهاد، هلال محمد (مترجم) –ب- العنوان
م. و 3059/ 2024
رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (3059) لسنة 2024

International Standard Book Number (I.S.B.N)
978-9922-738-23-9

دار ماشكي للطباعة والنشر والتوزيع

العراق – الموصل – المجموعة الثقافية
هاتف: 9647701664335+
البريد الالكتروني: mashky2019@gmail.com

تصميم الغلاف: باسم محمد
التنضيد: علي عبدالمنعم

تأمُّلاتٌ فلسفيةٌ

في بَعْضِ المسائلِ المتعلِّقةِ بالقَصِيدة

أليكساندر گوتليب بومگارتن

{النَّصُّ المؤسِّس لعلم الجمال وفلسفة الفن}

ترجمة

هلال محمد الجهاد



الطبعة الأولى

2024

المحتويات

الإهداء

إلى بومگارتن؛
تقديرًا لريادته المنسيّة.

هلال

مقدّمة التَّرجمة

يصادفُ القارئ العربي المعنيُّ بالفلسفة الحديثة وفلسفة الجمال اسمَ أليكساندر گوتليب بومگارتن كثيرًا في الدراسات التاريخية لهذا الميدان، بصفته مبتكِرَ علمِ الجمال الحديث، لكنَّه لا يعرف أين كان ذلك، وكيف، وما الإطار الفلسفيُ والمنهجيّ لمشروع معرفيّ ثوريّ كهذا.

رسالةٌ أكاديميةٌ من أربعين صفحةً فقط، لم ينلْ بومگارتن وهو بعمر العشرين عامًا، شهادة "الدكتوراه" في الفلسفة عنها من جامعة فريدْرِسيانا [هالّة] الألمانيّة سنةَ 1734 فحسبُ، بل كانت أيضًا، النَّصَّ المؤسِّسَ الأوَّلَ لعلم الجمال، الميدان الفلسفيّ الجديد الذي تحوَّل سريعًا، إلى مشروعٍ معرفيٍّ عالميٍّ ما زال يتطوَّر ويتَّسِع، وتفرَّع إلى فروعٍ متخصّصةٍ عديدةٍ، وأثمر مكتبةً ضخمةً تضمّ ما لا يُحَدُّ من المؤلَّفات والبحوث لألوف من الفلاسفة والباحثين المتخصّصين ذوي المنظورات والمناهج المتنوّعة التي وجدتْ فيها قيمة الجمال طريقها إلى أن تصبح همًّا فكريًّا شاملًا. تلك هي "تأمُّلاتٌ فلسفيةٌ في بعضِ المسائلِ المتعلِّقةِ بالقصيدة" التي ظهر فيها مصطلح (علم الجمال = Aestheticae/ Aesthetics) لأوَّل مرّةٍ في تاريخ الفكر الفلسفيّ، بدلالةٍ فلسفيّةٍ اصطلاحيةٍ غيرِ مسبوقةٍ، نتيجةً لتحليلاتٍ منهجيّةٍ مبدعةٍ لمبادئ فنِّ الشِّعر، من منظور الفلسفة العقلانية، لتؤشِّرَ هذه الرسالةُ الصغيرةُ بذلك، لحظةً تاريخيةً مهمّةً في تطوُّر الفكر الإنسانيّ، وهي تُقَدَّمُ اليومَ مترجمةً إلى العربية.

1. بومگارتن: سيرة موجزة:

ليس ثَمّةَ الكثيرُ ممّا يمكن أن يقال عن حياة بومگارتن، ولا سيّما حياتِه الشخصيةِ، ولعلّ السببَ في ذلك أنَّه لم يُشتَهرْ في حياتِه؛ صحيحٌ أنَّه نشر تسعة عشر كتابًا كبيرًا في ميادين الفلسفة المتنوّعة، لكنْ، يبدو أنّ عملَه أستاذًا

للفلسفة في جامعةٍ صغيرةٍ مغمورةٍ، وحياتَه القصيرة،[1] وإصرارَه على التأليف والتَّدريس باللغة اللاتينية التي كانت تشهد انحسارًا تدريجيًّا ثابتًا من ميادين المعرفة في ألمانيا،[2] كلّ ذلك لم يؤدّ إلى الاهتمام بشخصيَّته وتفاصيل حياته،

---

1 لم يكملْ بومگارتن عامه الثامن والأربعين. فقد أُصيب بالتدرُّن الرئويّ وهو في الثامنة والعشرين، وأدَّى الإرهاق الفكريّ والجسديّ إلى تدهور صحّته المستمرّ. لكنّه كان كأنَّه يسابق عمره ويغالب مرضه، حتى ألَّف خلال هذه العشرين سنة الأخيرة من حياته، ستّةَ عشرَ كتابًا فلسفيًّا كبيرًا.

2 كان القرنُ الثامنَ عشرَ في ألمانيا (أو بروسيا حينها) قرنَ ازدهار اقتصاديٍّ واستقرار سياسيٍّ نسبيَّين، أدّيا إلى وفرة المنتوجات الزراعية والصناعية، وتراجُعِ الأوبئة والمجاعات، وزيادةٍ كبيرةٍ في عددِ السكان. ونتيجةً لذلك، وحوالي منتصف القرن، شهدت ألمانيا مع غيرها من الدول الأوربية تغيُّراتٍ اجتماعيةً وثقافيةً قويةً رافقتها موجةُ اعتزازٍ باللغات القومية (المحكيّة)، وتغيُّرٌ في الذوق العامّ، بتأثير من عصر التنوير الذي يُعدُّ عصرَ اللغات القومية. وهذا أدّى بدوره إلى الاهتمام باللغة الألمانية لتكون لغة المعرفة والثقافة، على حساب اللاتينية التي بدت نخبويةً وعتيقةَ الطراز. ولنلاحظْ مثلًا، أنَّ بعض الفلاسفة المعاصرين لبومگارتن قد بدأوا يتخلَّوْن عن التأليف والتدريس باللاتينية، إدراكًا منهم أنها لم تعدْ تتلاءم مع هذه التغيُّرات، مثلَ كريستيان ڤولف الذي أعاد نشر أهمّ مؤلَّفاته بالألمانية بعد أن كان قد ألَّفها ونشرها أولًا باللاتينية. إلى ذلك، وبالنسبة لبومگارتن، يبدو أنَّ أفكارَه الجماليةَ المنشورةَ لم تلقَ اهتمامًا كبيرًا في حياته، والفضلُ في تحقيقِ بعضِ الذيوعِ لها، يرجعُ إلى تلميذه وزميله الذي صارَ أستاذَ الفلسفة في جامعة فريدْرِسيانا، گيورگ فريديريك ماير (1718- 1777)، إذ قام بإلقاء سلسلةٍ من المحاضرات عن المشروع الفلسفيّ لأستاذه باللغة الألمانية، وخاصّةً عن كتابه ذي المجلدين (*Aesthetica*, 1750- 1758) الذي طوَّرَ فيه أفكارَ رسالته عن الشِّعر تطويرًا جذريًّا شاملًا. هذا الجهد من ماير –وهو من أوائل الفلاسفة الجماليّينَ، وله مساهمةٌ جدِّيةٌ في الميدان تتمثَّلُ بكتابه ذي الثلاثةِ مجلَّداتٍ عن أصل الفنون والعلوم (*Anfangsgründe aller schönen Künste und Wissenschaften,* Halle 1748–50)- يجعله نموذجًا لوفاءِ التلميذِ لأستاذِه، فقد ظلَّ يروِّجُ أفكارَه في محاضراته، وكتب عن حياته كُتيِّبًا صغيرًا نُشِرَ سنة 1763، بعنوان (*Alexander Gottlieb Baumgarten Leben*)، ثم تَرجمَ كتابه *Metaphysica* إلى الألمانيةِ، ونشرَهُ سنة 1766. ورغم أن مساهمته الجمالية نُشرتْ قبل نشر كتاب أستاذه *Aesthetica*، فقد كان ينوِّهُ دائمًا، بأنَّها مبنيةٌ على أفكار بومگارتن ومحاضراته.

ومؤسفٌ أنَّ مؤلَّفاتِ بومگارتن كانت قد طواها النسيان مع أواخر القرن الثامنَ عشرَ، ربَّما بسبب الشُّهرة الطاغية لفلاسفةٍ آخرينَ مثلِ كانتْ وهِيگل. وهذان الفيلسوفان كان لهما موقفٌ منه كما يبدو، فقد وجَّه له كانتْ نقدًا شديدًا في عدَّةِ مواضعَ من ثلاثيَّتهِ النقدية، على الرغم من تبنِّيه مصطلَحَهُ الخاصّ بفلسفة الجمال في مشروعه الجماليّ الذي قدَّمهُ في "نقد مَلَكةِ الحُكم"، بينما تجاهل هِيگل أفكارَه تمامًا، حتى أنَّه عندما ناقشَ مصطلحَ (Äesthetik) في بداية محاضراته الجماليّة، اكتفى بإشارةٍ عابرةٍ إلى ابتكاره للمصطلح. ويبدو أنَّ انحسار الفلسفة العقلانية وبومگارتن أحدُ ممثِّليها، من المشهد الفلسفيّ الأوربيّ بعد أن رفضها كبارُ فلاسفة القرنين الثامنَ عشرَ والتاسعَ عشرَ، قد أسهم في هذا النسيان والإهمال. وحتَّى شهرتُه بوصفه رائدًا لعلم الجمال الحديث لم تُثِرِ الاهتمام بمؤلَّفاته مجدَّدًا مع الازدهار الواسع للبحث الجماليّ والتأريخ له في القرن العشرين، حتى أنَّ ما تُرجِمَ له إلى اللغة الإنكليزية مثلًا، لم يزدْ عن كتابين أحدُهما هذه الرسالة سنة

والأهمُّ أنّه لم يساعدْه على نشر مشروعه الفلسفيّ الجديد إلا في حدودٍ ضيّقةٍ. لكنَّ ما أنصفه بعد وفاته، اعترافُ بعض كبار الفلاسفة بريادته، وأهمُّهم إيمانويل كانْتْ (1724- 1804) الذي خطا بهذا المشروعِ خطوةً متقدّمةً واسعةً، في المجلَّد الثالث من ثلاثيّته النَّقدية (نقد مَلَكةِ الحُكْم)، وكان من قبلُ، قد جعل بعض مؤلَّفات بومگارتن مقرَّراتٍ على طلبته.

وُلِدَ بومگارتن في برلين يوم الثلاثاء، 17 تموز/ يوليو، سنة 1714، في عائلة لوثرية محافظةٍ فقيرةٍ، حيث تربّى بين ستة إخوةٍ في كنفِ أبيه رجلِ الدين المغمور، وأمِّه ربّةِ البيت. والظاهرُ أنّه عاش طفولةً صعبةً في أسرةٍ تكافح ظروفها الحياتية، وزاد من هذه الصعوبة وفاة أبويه وهو بعمر الثامنة، فانتقل رفقةَ واحدٍ من إخوته للعيشِ في ملجأ أيتامٍ، ليتلقّى فيه تعليمه الأساسيّ، ثم حَظِيَ بفرصة الالتحاق بمدرسة برلين العليا (الجيمنازيوم) وهو بعمر الثالثةَ عشرةَ، وفيها، تولَّى صديق والده، رجلُ الدين والتربويُّ مارتن گيورگ كريستگاو (1696- 1776) تعليمَه ما كان سائدًا من المعارف في عصره، مُركّزًا على اللغة اللاتينية وآدابها. بعد ذلك، انتقل إلى مدينة هالّة ودخل ملجأً أيتامٍ آخرَ مواصلًا دراسته. ويبدو أن تفوّقَه قد فتح له بابًا لتطوير مواهبه، ففي سنّ السابعة عشرة، التحق بجامعة فريدْرِسيانا في مدينة ڤتنبورگ ليدرسَ اللاهوت والفلسفة، واستهوته على نحوٍ خاصٍّ فلسفةُ گوتفريد لايبْنِتس (1646- 1716)، رائدِ العقلانيةِ الألمانيةِ الذي كان يحظى بتقديرٍ كبيرٍ في الأوساط الأكاديمية والدينية، ثم سافر إلى بلدة يينا ليحضرَ في جامعتها محاضراتِ كريستيان ڤولف (1679- 1754) تلميذِ لايبْنِتس ومطوِّرِ فلسفته، وكان لهذين الفيلسوفَين، فضلًا عن كريستگاو، أبلغُ الأثر في تكوينه المعرفيّ.[1]

1954، والثاني هو الميتافيزيقا سنة 2013، وأمَّا مشروعُه الجماليُّ الأهمُّ (Aesthetica)، فما زالَ حبيسَ لغته اللاتينية.

1اضطُرَّ بومگارتن للسفر إلى يينا (جنوب غرب هالّة بمسافة 70 كيلومترًا) ليحضر محاضرات ڤولف في جامعتها، لأنَّ الأخير كان قد مُنِعَ من التدريس في فريدْرِسيانا، ومُنِعَ تدريسُ فلسفته في بعض الجامعات والمعاهد منذ سنة 1723، ونُفِيَ من مدينة هالّة بأمرٍ ملكيّ، بعد اتّهام بعض منافسيه المتديّنين له بالإلحاد وعدم الإخلاص للمسيحية، بسبب نقده في محاضراته لبعض المعتقدات والطقوس الدينية، وتعبيره عن

بعد ثلاث سنوات، في عام 1734، تقدَّم إلى إدارة جامعته برسالته هذه، فنال عنها شهادة الدكتوراه في الفلسفة،[1] والمؤكَّد أنَّ مانحيه الشهادةَ عنها قد

الاحترام للديانات والثقافات والفلسفات الشرقية، واستمرَّ المنعُ حتى سنة 1740. وهذه الحادثة تؤشّر حالةً تلفت الانتباه؛ فالجامعة التي بدأتْ بؤرةً للإصلاح الدينيّ اللوثريّ والحرية الفكرية مع بدايات تأسيسها في أوائل القرن السادسَ عشرَ، تحوَّلت خلال قرنين باتجاه التزمّت الدينيّ، كما يبدو. جديرٌ بالذكر أن التَّقَويّين وهم أتباع حركة لوثرية متزمتة هم الذين كانوا وراء نفي كريستيان ڤولف، فيما كان ملجأ الأيتام الذي لجأ إليه بومگارتن في صباه وجيمنازيوم برلين الذي تعلّم فيه تابعَين لهذه الحركة. ولا شك في أنه حاول التوفيق بين سلطة التقويّين ومبادئ العقلانيين، ولعلَّ أحدَ آثار ذلك ينعكس في هذه الرسالة، إذ يقتبس في الفقرة 21، من ياكوب ڤيليپ شپنر وهو مؤسس الحركة، ويصفه بـ "التقيّ"، وينوّه في تعليقه على الفقرة 111 بأفكار "الموقّرين" يوهان كريستيان گوتشيد، ودانيال هاينريش أرنولد في الفقرة 113، ويوهان گيورگ ڤالش في الفقرة 114، عن الشعر، وهم لاهوتيون ونقّاد أدبيون من أتباع الحركة التقويّة المتنفِّذين في جامعة فريدْرِسيانا حينها. ومن جهةٍ أخرى، أشار إلى لايبْنتس "اللامع" في الفقرة 22، واقتبس من ڤولف فكرةً في الفقرة 73، على الرغم من أنّه كان ما يزال منفيًّا مغضوبًا عليه من التقويّين حينما كان بومگارتن يكتب رسالتَه، وهذا تنويهٌ شجاعٌ بمكانةِ أستاذه وتأثيره فيه.

على أننا يجب ألا ننسى أن الحركة التقويّة على تزمّتها الدينيّ، كانت تهتمُّ بالبحث الفلسفيّ وتطوير العلوم، استجابةً للجوّ العامّ لعصر التنوير، ولتأثير مؤسِّسها الذي كان مهتمًّا بالعلوم الحديثة إلى جانب تخصّصه في اللاهوتيات، وهذا ما وفّر قدرًا كبيرًا من حرية التفكير لبومگارتن عندما كتب رسالته. وبالمناسبة، فإنّ الحركة لم تكن ضدّ الفلسفة العقلانية، بل ضدّ تجاوزها الحدود وانتقادها للدين فحسب. والأوساط الدينية والكنسية في عصر بومگارتن كانت ترحّب بهذه الفلسفة التي كانت ما تزال تتحرك في إطار الدين. فديكارت نفسُه أبو العقلانيين، أهدى كتابه الشهير "التأملات في الفلسفة الأولى، 1641" إلى "عمداء وعلماء الكلية اللاهوتية المقدسة في پاريس" طالبًا رعايتهم، وحتى في دعوته إلى اعتماد الشك المنهجيّ للوصول إلى الحقيقة، نجده يستثني "أسرار الإيمان المسيحيّ" من ذلك، وخصّص جزءًا مهمًا من كتابه هذا، ومن كتابه الأشهر "مقال عن المنهج، 1637، لإثبات وجود الله. ولايبْنِتس كان مثله في "تبرير" طرق الله وعدله وخيريَّته في كتابه المهمّ "ثيوديسي، 1710". ويدخل بومگارتن في هذا السياق. فقد كان متديّنًا، والتربية الدينية الورعة كانت حاضرة بقوّة، في مراحل نشأته وتكوينه الفكريّ. ولا شكّ في أنّ للدين أثرًا عميقًا في تكوين رؤيته للفلسفة العقلانية التي شكّلت الأرضيةَ لتأسيس علم الجمال عنده، وهي الأرضية نفسها التي قام تطويره عليها حتى لدى فلاسفةٍ كبارٍ مثل كانْت وهِيگل اللّذين كانا شديدَي التديُّن. ويبدو لي أن المتفلسفةَ العربَ ممن درسوا أو نقلوا شيئًا عن علم الجمال على الأقل في الحقبة الكلاسيكية له، قد غيّبوا هذا الأثرَ أو غفلوا عنه، فصوّروا لنا علم الجمالِ مبحثًا فلسفيًّا "أثيريًّا" إذ جاز التعبير، مقطوعًا عن أرضيته الثقافية المعقّدة، بينما يمكن للبحث النقديّ في أصوله أن يكشف عن جانبٍ من مركزية العقل الفلسفيّ الغربيّ الحديث، وهو أمرٌ أوسعُ بكثير من أن يُناقَشُ هنا.

1 قد يبدو غريبًا لنا أن يحصل شابٌّ على شهادة الدكتوراه وكلّ دراسته الأكاديمية لم تزد على ثلاث سنوات، في حين أنها الآن تتطلب سنينَ دراسيةً أكثر بكثير. لكن المعايير الأكاديمية في تلك الأزمنة كانت

أدركوا أصالةَ تفكير كاتبها، رغم قصرها وإيجازها، وعلى إثْرِ ذلك، عُيّنَ مدرّسًا في الجامعة نفسها. وفي عام 1739، نشر كتابه الفلسفيَّ الثاني *Metaphysica*، وهو كتابٌ مهمٌّ أعيد طبعُه مرات، وبعدها بسنة، نشر كتابه الثالث *Ethica*، فطُلبَ للتعيين في جامعة ڤيادرينا فرانكفورت أودر،[1] بدرجة أستاذٍ للفلسفة، فانتقل إليها، ومارس التدريس فيها بقية عمره. ومن أوَّل تعيينه في فريدْريسيانا أخذ بطرح أفكاره عن علم الجمال في محاضراته، لكنه في ڤيادرينا وابتداءً من عام 1742، خطط كما يبدو لتحويله إلى مشروعٍ فلسفيّ موسّع، وكان الموضوعَ الأساسيَّ لمحاضراتِهِ. ومع أنه انهمك في تأليفاتٍ فلسفيةٍ أخرى، فإن أهمَّها كان أوَّلَ كتابٍ في تاريخ الفكر الفلسفيّ على الإطلاق، يحمل عنوان *Aesthetica*، عَلَمًا على الميدان المعرفيّ الجديد الذي ابتكره، وصدر عام 1750، ثم أكمله بمجلّدٍ ثانٍ نُشر عام 1758، والمجلَّدان لا يمثّلان سوى جزءٍ من مشروعٍ فلسفيٍّ كان مخطَّطًا له أن يكون أوسع بكثيرٍ،[2] لكنْ، حالتْ دون تنفيذه وفاةُ صاحبه في فرانكفورت أودرْ يوم الإثنين، السابع والعشرين من آيار/ مايو، 1762، بعد أن أنهكه التدرُّن الرئويّ المُضني الذي رافقه عشرين سنةً من حياته.

مختلفةً، ومنح هذه الشهادة العليا كان ممكنًا لمن يقدّم بحثًا أو رسالةً متخصِّصةً في ميدانٍ معيّنٍ كالفلسفة أو اللاهوت أو الآداب أو العلوم تمتاز بالأصالة الفكرية.

1مدينةٌ صغيرةٌ تقع على نهر أودر على الحدود الألمانية اليولندية، وهي غير مدينة فرانكفورت الكبيرة العاصمة الاقتصادية لألمانيا.

2 ثَمّةَ حكمٌ شائعٌ بين بعض المختصّين في تاريخ علم الجمال، أن أيسثيتيكا ما هو إلا "توسعة" للتأمّلات، وهذا خطأ وظلمٌ آخرُ لجهده، ناتجان عن نظرة سطحية إلى "حجمَي" الكتابَين فحسبَ، وعن عدم قراءة الكتاب ذي النصّ اللاتيني أصلًا. ومع أن التأمّلات تحتفظ بالريادة الفكرية لميدان علم الجمال، وهذا قيمةٌ كبرى لها، فإن أيسثيتيكا يبقى مشروعًا فلسفيًّا كبيرًا عمِل عليه بومگارتن سنينَ طويلة، بهدف ترسيخ هذا الميدان الجديد في التفكير الفلسفيّ. والكتابُ المكوّنُ من أكثر من تسعمئة فقرة، والمُعجِب في تماسكه المنطقيّ، وتنظيمه الفكريّ التفصيليّ (يكفي النظر في فهرس محتويات الكتاب بجزأيه لإدراك ذلك)، يعبّر عن نضج المنظور الفلسفيّ للموضوع وتكامله في ذهن مؤلّفه، لا مجرّدَ "توسعة" له. ويمكن القول تمثيلًا، إن التأمّلات وضعت الأساسَ النظريَّ لعلم الجمال الحديث، بينما كان أيسثيتيكا مخططًا هندسيًّا متكاملًا رُسِمَ عليه. والمؤسِّس والمهندس واحدٌ، فيما تكاثر البنّاؤون من ثَمَّ، ومن بعدُ، على تنفيذه.

2. فهم التأمُّلات:

يمكن اعتبارُ مشروع بومگارتن الفلسفيّ الجماليّ نموذجًا للتفاعلِ بين الأفكار الفلسفية والنقد الأدبيّ أدّى إلى استنباط معرفةٍ جديدةٍ وميدانٍ معرفيٍّ جديدٍ لطالما ظلَّ مَقْصِيًّا عن مجال التفكير الفلسفيّ القائم على المبادئ المنطقية، والذي يسعى إلى حيازة أعلى درجةٍ من الإدراك العقليّ التجريديّ. وهذا الميدان الجديد يتمثَّل في المعرفة الناتجة عن الإدراك الحسيّ، أو المعرفة التي أداتها الحواسُّ، لا المنطق. الخلفية الفلسفية لهذا الهدف كانت الفلسفةَ العقلانيةَ Rationalism/ Rationalismus التي ازدهرتْ في ألمانيا في أواخر القرن السابعَ عشرَ وحتى منتصف القرن اللاحق ولا سيَّما فلسفةُ كريستيان ڤولف (1679- 1754) الذي كان له تأثيرٌ عميقٌ على بومگارتن، لكنه طوَّرها، أو لنقلْ إنه عدّل الحدود الفلسفية التي وُضِعَتْ لها حيثما فَرضتْ رؤيتُه لمشروعه ذلك.

هنا، ما يبدو كأنه مفارقةٌ تحتاج إلى حلٍّ، فالفلسفةُ العقلانيةُ التي بدأت مع رينيه ديكارت، ومقاله في المنهج، 1637، ثمّ مع لايبْنتس وڤولف وغيرهما، واستمرت مع بعض التعديلات الجوهرية عند كانْت وهيگل وآخرين، كانت مشروعًا فلسفيًّا جديدًا أَطلقَ ما عُرف بعصرِ التنويرِ الأوربّيِّ، وحاول بناء نظريةِ المعرفةِ على أساسٍ عقليّ منطقيٍّ بحتٍ، رافضًا كلَّ ما عداه من مصادرِ المعرفةِ، أو على الأقلِّ، أخضعها للتشكيكِ وإعادة الاختبار، وأكَّدَ أنَّ بالإمكانِ استنباطَ كلِّ المعرفةِ التي يمكن معرفتُها عن طريقِ مبادئَ هندسيةٍ رياضياتية، بما ذلك المباحثُ الفلسفيةُ المعقَّدةُ كالميتافيزيقا. وهذا يعني من ضمن ما يعنيه أن المفاهيمَ العقليةَ المنطقيةَ المجرَّدةَ يمكن اكتسابُها بمعزلٍ تامٍّ عن التجربةِ الحسّية. فمن أين جاء بومگارتن إذن، بفكرةِ أنَّ المعرفةَ الحسِّيةَ مُناظرةٌ للمعرفةِ العقليةِ، وأنَّ لها منطقَها الخاصَّ الذي يجعلُها "عقلانيةً" هي الأخرى؟

الإجابة توضِّح أصالةَ تفكيرِ بومگارتن على نحوٍ يجعله وهو التلميذُ المخلصُ لعقلانيةِ لايبْنتس وڤولف، يتجاوزهما، أو على الأقلِّ، يطوّر أفكارهما، ويُكمِلُ ما رآه نقصًا في مشروعِهما، وهذه الأصالة تتَّضح في جرأة بومگارتن على

إيجاد المعرفة في ما يوصف عادةً بـ "اللامعرفيّ" المتمثِّلِ في الحسّيّ والعاطفيّ والخياليّ الذي كان أوّلُ العقلانيين؛ ديكارت قد استبعده من البحثِ عن الحقيقة،[1] وفرّق بين ما هو "واضحٌ" و"متميّزٌ" أو "محدَّدٌ" من الأفكار وهي التي تمتاز بالمنطقية الصارمة، وبالتالي تكون حقيقيةً، وبين "الواضح" لكنه "مشوّشٌ" أو غيرُ متميّزٍ عن غيره، أو غير محدَّدٍ، ويشملُ الأحاسيسَ والعواطفَ والمشاعرَ والخيالاتِ. وقد أعاد لايبْنتس وڤولف لهذا "المشوّشِ" بعض الاعتبار حين رأيا أنَّ المعرفةَ الإنسانيةَ تشملُ النوعين، مع أنَّهما جعلا النوعَ الثانيَ أقلَّ أهميةً بكثيرٍ. لكنَّ بومگارتن تجاوزَ الثلاثةَ حين حلّلَ الإدراكَ الإنسانيّ ونسَبهُ إلى ملَكَتَين؛ وصفَ الأولى منهما بـ "العُليا" وتختصُّ بالإدراك النظري المنطقي وتمتاز بالتجريد، ووصف الثانية منهما بـ "الدُّنيا" وخصَّها بالمدرَكات الواضحةِ وإن كانت مشوَّشةً، وتمتازُ بالحسِّية. ووصفُها بـ "الدُّنيا" لا يعني الحطَّ منها، بل يؤكِّدُ أوّليَّتَها، فالإنسانُ يبدأ حياته العقلية بإدراكِ ما هو حسّيٌّ دائمًا، وعلاقته بذاته وعالمه علاقةُ معرفةٍ حسيةٍ أكيدةٍ ومستمرةٍ، غير أنه ينتقل إلى التجريد حين يتجاوز هذه الحسِّية للبحث في الكلِّيات المنطقيةِ والمجرَّدات.

هنا، نجد بومگارتن في رسالته هذه، يعثر على ما يجمع بين نوعَي المعرفة، وهذا جانبٌ آخرُ من أصالة تفكيره، فقد وجدَ المفتاحَ النظريَّ لجعلِ العقلانيةِ لا تُهمِلُ الإدراكَ الحسّيَّ لصالحِ الإدراكِ المجرَّد، وهذا المفتاح هو مفهومُ "الكمال". فالمعروف أنَّ ما هو عقليٌّ مجرَّدٌ يتَّصفُ بصفاتٍ معينةٍ منها قابليته للاختبارِ للتأكُّد من صحَّته، وأهمُّ ما يجعله كذلك هو خلوُّه من النقصِ والتناقضِ الداخليِّ، وتوفُّره على الاتِّساقِ الهندسيِّ الرياضياتيّ. ومن هنا، أثبتَ العقلانيون صحّةَ أفكارٍ معيّنةٍ، مثل ديكارت الذي أثبت وجود الله من خلال مبدأ الكمال، وأمّا حقائقُ الواقعِ العقلانيةُ فقد ردَّها لايبْنتس إلى مبدأ العلّةِ الكافيةِ التي تؤكِّد

1 هناك فكرة فلسفية تقليدية مفادها "أن لا شيء عقليًا لم يكن حسيًا أولًا"، أي أنَّ الحسّيَّ أساس كلّ ما هو عقليٌّ. لكن ديكارت كان قد رفضها تمامًا باعتبار أن الحسّ يمكن أن يكون موهمًا للعقل. وأن الصورة الذهنية لـ "الله" المطلق في وجوده وعلمه مثلًا، لا علاقة لها بالحسّ مطلقًا. ينظر ديكارت، رينيه، مقال عن المنهج. ترجمة محمود محمد الخضيري، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص. 228.

صحّةَ شيءٍ مّا من عدمها، وهي أيضًا تعبّرُ عن الكمال الكامن فيه. فيما نجدُ الكمالَ مفهومًا رئيسًا في فلسفةِ ڤولف العمليةِ مثلًا، أي في علاقة الإنسان بواقعه، ومقدارِ ما يستطيع تحقيقَه فيه فعلًا وهو يسعى إلى الكمالِ في ذلك. ومن هذه النقطة المشتركة بينهم، التقط بومگارتن مفهومَ الكمال العقليّ،[1] ليحلِّلَ تحقُّقَه في جانبٍ من ممارسات الإنسان في علاقتِه بالواقع والتعبير عنه، وهو الجانبُ الذي يقوم على الإدراك الحسيّ من حيثُ ماهيّتُه، أي أنه يعتمد في وجوده على التمثيلات الحسِّية التي تُدرَك عن طريق ملَكة الإدراك الحسّيّ، وبالتالي، فهي تتوفَّرُ على كمالها الخاصّ بها. هنا، اختلف بومگارتن عن أساتذته في مسألة جوهريةٍ هي أنه نسَبَ لهذه الملَكةِ القدرةَ على رصد المواصفات الموضوعية لما تُدركه من حسِّيّاتٍ، وهي تتضمَّن مبدأَ الكمال أيضًا بطريقتها، تمامًا كالأفكار المنطقية المجرّدة. وما دامت كذلك، فإنّ بالإمكان إدراكَ كمالِها هذا بمنطقٍ خاصٍّ بها هو المنهج الذي سيسمِّيه في نهاية رسالته بـ "علم الإدراك الحسّي/Aestheticae". ولو تأمَّلنا تأمُّلاتِ بومگارتن هذه بدقّةٍ، فسنجدها تدور كلُّها حول مفهومٍ واحدٍ فقط؛ هو الكمالُ: كمالُ التمثيلاتِ الحسِّيةِ وكمالُ إدراكِها. والمجالُ الذي رأى أنَّ هذا الكمالَ جوهرُه وماهيتُه هو الشِّعر.

التنظيرُ للشِّعر في الإرثِ الفلسفيِّ الغربيِّ يتمثّلُ في مؤلَّفَين ذوَي تأثيرٍ عميقٍ على الأدبِ والنقدِ عبرَ التاريخِ، هما (فنُّ الشِّعر) لأرسطو و(فنُّ الشِّعر) لهوراس، والفرقُ بينَهما أنّ أرسطو بحثَ في كلِّياتِ الشِّعر من منظورٍ فلسفيٍّ تجريديٍّ، فيما ركّز هوراس على وضع قواعدَ عمليةٍ على الشعراء اتّباعُها لتأليفِ أشعارٍ ناجحة. وفي عصر بومگارتن، كان النُّقّاد الأرسطيّين والهوراسيّين كثُرٌ، لكنهم كانوا يعيدون إنتاجَ أفكار ِالفيلسوفِ والشاعرِ كما هي، ولعلَّ بومگارتن رأى الطريقَ المسدودَ الذي تؤدّي إليه إعادةُ الإنتاجِ والتقليدِ، فقرَّرَ إعادةَ قراءةَ قصيدةِ هوراس "قراءةً

1 الكمال في ذاته ليس مفهومًا حسّيًّا، بل مفهوم نظري يدُرَكُ في العقليات والمجردات، ومنها الهندسة والرياضيات. والخطوة المبتكرة التي خطاها بومگارتن أنه فسح المجال لإمكانية إدراك الكمال في الحسِّيّات، ومنها التمثيلات الحسِّيةِ في الشعر، ثم في الفنون كلِّها عندما طوّر مشروعه.

هندسيةً".[1] من منظورٍ مختلفٍ جذريًّا، بحيثُ طوّرَ قواعدَها إلى منهجيةٍ فلسفيةٍ لها منطقُها الخاصُّ في فهم الشعر بوصفه تحقُّقًا لكمال المعرفة الحسِّية، وهذه الفكرةُ البسيطةُ والحاسمةُ، هي التي أطلقتْ هذا المشروعَ الفلسفيَّ الضخمَ الذي نسمّيهِ "علمَ الجمال".

في إطار هذه القراءة الهندسية، يبدأ بومگارتن تأمُّلاتِه بمجموعةٍ من البديهيات المنطقية الأساسية، ممثَّلةً بسلسلةٍ من المصطلحات مصحوبةً بمفاهيمها المحدّدة التي تتدرَّج من العموم إلى الخصوص لتحديد فهمه للشِّعر. ولأنَّ الشِّعرَ عبارةٌ عن كلامٍ أو خطابٍ لغويٍّ، نجده يبدأ بتعريف مصطلح الخطاب (Orationem) بمفاهيمه العامّة، ثم يحدِّد نوعًا منه يصفُه بالحسّيّ (Sensitivus)، وهو الذي يحتوي على تمثيلات مترابطة. ومصطلحُ "التمثيلات" غايةٌ في الأهمّية عند بومگارتن، ويعني باختصار، الأفكارَ المعبَّر عنها بلغةٍ موحيةٍ تثير الخيال والعواطف، وتُدْرَكُ بالمَلَكةِ الدُّنيا (الإدراك الحسي)، ذاكرًا مكوّنات هذا النوع من الخطابات، لينتقل بعدها إلى تعريف القصيدة[2] بأنها خطابٌ حسّيٌّ يمتاز بالكمال، وكمالُها معادلٌ للجمال الفنّيّ الذي سيكون لاحقًا موضوع علم الجمال. والفكرة الرئيسية في هذه السلسلة من التعريفات هي أنَّ الشِّعرَ لا يهدِفُ إلى توصيلِ الحقيقةِ فحسبُ، بل إلى توصيلها بوساطةِ "التمثيلاتِ الحسِّيّةِ" والصُّورِ المأخوذةِ من الحواسِّ والخيالِ، وأنَّ كمالَ القصيدة يكمنُ في أربعِ وسائلَ: الكلماتِ التي تتألَّفُ منها، وهي في ذاتها تمثيلاتٌ حسِّيّةٌ لأنها تُدرَكُ عن

1ينظر: Frederick C. Beiser, Diotima's Children, German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 124. ومعنى "القراءة الهندسية" أو جعل قصيدة هوراس "More Geometrico = هندسيةً أكثر"، فهمُ قواعدِ القصيدة من خلال مبادئ العقلانية الفلسفية، وأهمها مبدأ الكمال ذو الماهية الهندسية.

2 مصطلح "القصيدة" هنا، لا يجب أن يلتبس لدى القارئ العربيّ بما يفهمه منه ويخصُّ الشعرَ العربيَّ، بل هو أكثر اتّساعًا بكثير في الموروث الغربيّ، ولدى بومگارتن عندما يذكره في رسالته هذه، ليشمل الملحمة والدراما التراجيدية والكوميدية، والشعر الغنائيّ بموضوعاته المتنوّعة، من مدائحَ ومراثٍ وغزلياتٍ وريفياتٍ، وحتّى الشعر التعليميّ. وتؤيّد هذا اقتباساتُه وشواهدُه من كلِّ هذه الأنواع الشعرية باستمرار. لكنْ، من جهة أخرى، لا يعني ذلك أنَّ مبادئ الدراسة الفلسفية للشعر جماليًّا، لا تشمَل القصيدة العربية، لأنَّ هذه المبادئ كلِّيةٌ، وقابلة للتطوير والتخصيص والنقد.

طريق السمعِ، والصورِ التي تمثِّلها، والخيالِ الذي يُشكّلها، والعلاقةِ بين هذه الأبعاد الثلاثة.[1] ينتقلُ بومگارتن بعد ذلك لما يصفُه بأنه "شِعريٌّ" أي كلُّ ما يُسهِمُ في كمال القصيدة، فيحدّد تعريفاتٍ لأنواعٍ من التمثيلات الحسِّيّة مثل الصور والمتخيَّلات والزمان والمكان والوصف والعجيب والمعجز، والمجازات والاستعارات والتشبيهات، مُبيِّنًا في الوقت نفسه، ما ليس شِعريًّا من التمثيلات، والأخطاءَ التي يقع فيها الشعراء (الأغرار). ثم يتناول ميزةً جوهريةً في شِعرية القصيدة وهي الوزنُ بصفته تمثيلًا صوتيًّا، موضِّحًا عناصرَ الكمال فيه. وفي هذه الأثناء، نجده يحلِّل العلاقةَ بين الشعر والرسم، ويقدِّم تعريفاتٍ متنوِّعةٍ للنظام ووحدة الموضوع والذوق والحُكم الحسِّيّ والمتعة والاستياء، مما يدخُل في إطار الفلسفة الجمالية، ويعكس وعيًا بالهدف الكُلِّيّ من دراسته الجمالية للشعر، مستعينًا على امتداد الرسالة بشواهدَ شعريةٍ من قصائدَ لشعراء يونانيين ورومان، لكنَّ أكثر شواهده "التنظيرية" كان من قصيدة "فنّ الشعر" للشاعر الرومانيّ هوراس (65- 8 ق. م.).

هذا هو المخطَّط العامّ لرسالة بومگارتن، وللوهلة الأولى، قد يبدو بعض تفاصيلها مألوفًا للمختصّين في الدراسات الأدبية والبلاغة والنقد، وهذا صحيحٌ، لكنْ، ثَمّةَ اعتباراتٌ يجب مراعاتُها عند تقييمها والحكم عليها؛ وأوّلُها زمنُها؛ فهذه الرسالة كُتبت قبل ما يقرب من مئتين وتسعين سنةً، وكانت بهذا الاعتبار رائدةً وثوريةً، ومن هنا، تسرّب كثيرٌ من أفكارها عن الشعر ونقده إلى النظريات الحديثة مما نُقِلَ إلينا وتبنّيناه، تحت مسمَّياتٍ مختلفةٍ، وصار من أبجديات التحليل الفنيّ للشعر. الاعتبارُ الثاني أنها تقوم على أرضيةٍ فلسفيةٍ جعلتها تتفرَّد برؤيتها وبناءِ منطقيتها، وهذا يعلِّمنا أنّ التفكيرَ الفلسفيَّ هو الأساس الذي يقوم عليه أي منهجٍ نقديٍّ، ولعلّ ذلك ما كان يفتقر إليه الناقد العربيُّ دائمًا حين تلقّى النظرياتِ النقديةَ ومناهجَ الدراساتِ الأدبيةِ الغربية دون فهمٍ كبيرٍ لما تأسَّست عليه من فلسفاتٍ، ومن ثَمَّ، كان التلقّي سلبيًّا تقريبًا لم يستطع أن يبتكرَ أو يبنيَ عليها بناءً صحيحًا.

---

1 ينظر: Paul Guyer, *A History of Modern Aesthetics*. New York: Cambridge University Press, 2014, I, p. 332

الاعتبارُ الأهمُّ هو المنهجيةُ الفلسفيةُ للرسالة التي جعلت بومگارتن يوجِّه تحليلاتِه لأفكارٍ نقديةٍ تقليديةٍ بشأن الشعرِ وشعريةِ القصيدة إلى حيث يريد، ليبتدع ميدانًا بكرًا، وهذا ما نجده أخيرًا في (الفقرات 115- 117)، لنكتشِفَ عندها أنَّ كلَّ ما سبقَ من تحليلاته لما هو شعريٌّ عبارةٌ عن منهجٍ فلسفيٍّ وصفه بأنَّهُ "عِلمٌ" لتحليلِ كمال الإدراك الحسّيّ، وهو ما سَكَّ له مصطلحًا جديدًا تمامًا على التفكير الفلسفي هو (Aestheticae)، معلنًا بذلك عن تدشين هذا الميدان الفلسفيّ الجديد،[1] حين وضعَ له اسمًا اصطلاحيًّا، وبَيَّنَ مجالَه وطريقةَ تطبيقِه، وإن كان ذلك بإيجاز.

لم تكن كلمةُ (Aesthetic) اليونانية الأصل، مجهولةً قبل بومگارتن، فقد عرفها الإرث الفلسفيّ الغربيّ منذ العصر اليونانيّ، دالّةً على معنًى عامٍّ هو "الحسّي" أو "الإدراك الناتج عن الحواسّ الخمس"، في مقابل الإدراك العقليّ المعتمد على المنطق. لكنَّ بومگارتن وظَّفَ هذا المصطلح في مشروعٍ فلسفيٍّ ذي هدفين: الأوَّلِ وهو العامُّ، أن يحظى الإدراك الحسِّيّ بالدراسة الفلسفية بصفته مُنتِجًا لنوعٍ من المعرفة قابلٍ للتحليل، ومُناظرٍ للمعرفة المنطقية التي تركِّزُ عليها الفلسفة التقليدية، بكلمةٍ أخرى؛ أراد بومگارتن أن يعيد لمَلَكَة الإدراك الحسّيّ التي وصفَها هو بأنَّها "دُنيا" لارتباطها بالحِسِّ، اعتبارَها في إنتاج معرفة نظيرة لما تُنتِجُه المَلَكةُ "العُليا" التجريدية. الهدف الثاني الذي ينبني على الأوَّل، إقامةُ فلسفةٍ للفنون بالمعنى العامّ الواسِع للمصطلح، وهو مشروعٌ كان قد أشار إلى إمكانية تحقُّقِهِ كريستيان ڤولف،[2] لكنَّ اختلافَ بومگارتن عن أستاذه تمثَّل في

---

1 يوضِّحُ بينيدتّو كروچة وهو واحدٌ من أهمّ فلاسفة الجمال في القرن العشرين، قيمةَ هذا الابتكار بقوله: "كان علمُ الجمال واحدًا من تلك الاكتشافات التي ترجع إلى نَضَارةِ عقلٍ شابٍّ أدرك العلاقاتِ الجديدةَ والخفيةَ بين مختلف رُتَبِ الدراسات التي يتبعُها: في هذه الحالة، وهي الفلسفةُ {العقلانيةُ} التي نظّمها ڤولف، والبلاغة اللاتينية التي كانت تُعرَض تقليديًّا في المدارس." ينظر: A. G. Baumgarten, *Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus*. Ristampa dell'unica edizione del 1735. A Cura di Benedetto Croce, Napoli, 1900, pp. vi-vii.

2 أشار ڤولف إلى أنَّ "الفرصةَ ممكنةٌ لوجود فلسفةٍ للفنون، على الرغم من أنَّها تُجوهِلَتْ حتَّى الآن." ينظر: Chtistian Wolff, *Preliminary Discourse on Philosophy in General*. Trans. Richard J. Balckwell, New

أنَّه وجد المفتاحَ أو الأساسَ الفلسفيَّ لتنفيذه تحليليًّا من الناحيتين النظرية والتطبيقية.

رُغمَ هذا كلّه، ثمّةَ حُكمٌ شائعٌ عن مشروع بومگارتن مفادُه أنّه لم يكنْ عندما ابتكر مصطلحَ (Aesthetica/ Aesthetics)، مَعنِيًّا بالفنون أو بالجمال، أو بالحكم الجمالي، بل بالمعنى العامّ للإدراك الحسّيّ ودوره في عملية المعرفة. وأنّ هناك فرقًا كبيرًا بين كيفية فهمه لهذا الميدان وبين ما أصبح عليه لاحقًا.[1] ظاهريًّا، هذا صحيحٌ، ولا سيَّما أنَّ بومگارتن لا يبدو في رسالته هذه معنيًّا بمصطلح "الجمال" ولم يذكرْهُ إطلاقًا، ولعلَّ قِصَرَ الرسالة، وحرصَه الواضحَ على إيجازِها، واللغةَ المنطقيةَ فيها، لم تُسعفْهُ على تحليلاتٍ معمَّقةٍ أكثرَ، فأسهمتْ في تعزيز هذا الانطباع.

بالإمكان أن نعلِّلَ ذلك بأنَّ علمَ الجمال ومفاهيمَ مصطلحاتِه الرئيسيةِ مثلِ الجمال والفنّ والذوق والحكم والتجربة الجمالية، إلى آخره، كانتْ مشوَّشةً تفتقر إلى التحديد الدقيق، وفي بدايات تشكُّلِها حتى لدى المفكِّرين البريطانيين والفرنسيين الذين عاصروا بومگارتن أيضًا، ولم تبدأ النضجَ الحقيقيَّ بتوَّفُر المنظور والمبادئ والمصطلحات الفلسفية المتخصِّصة لها إلا مع مشروعين فلسفيَّين عملاقَين هما "نقدُ مَلَكةِ الحُكْمِ" لكانتْ، ثم الفلسفة الجمالية الشاملة[2] لهِيگل (1770- 1831)، أي أنَّ (Aesthetica) بومگارتن مصطلحًا ومشروعًا، احتاج إلى مئة عامٍ تقريبًا، ليشهدَ أوّل مرحلتَين كُبرَيَينِ لنضجه وانتشاره. كلُّ ما في الأمرِ إذنْ، أنَّها كانت بواكير ميدانٍ فلسفيٍّ جديدٍ، والبواكيرُ عادةً ما تكونُ متعثِّرةً، ضيِّقةَ المدى، لم تُستَكْشَفْ مُمْكِناتُها، ولا غرابةَ أن يكون عتادها المصطلحيّ فقيرًا، نتيجةً لذلك.

York: The Bobbs- Merrill Co., 1963, p. 38, § 71. جديرٌ بالذكر أن هذا الكتاب صدر سنة 1729 بطبعته اللاتينية الأولى، ولا شكَّ في أنَّ بومگارتن قد اطّلعَ عليه وحفّزَه على التفكير في إمكانيات هذه الدعوة، وذلك ما حقَّقه عندما كتب رسالته هذه.

1لمناقشةٍ تدعمُ هذه الفكرةَ، ينظر مثلًا: Frederick C. Beiser, *Diotima's Children, German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing*. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 118-123.

2 نُشر الأوّلُ سنةَ 1790، والثاني سنةَ 1836.

ومع هذا، تكشف القراءة المتمعّنة لرسالته في ضوء خلفيتها الفلسفية، عن أنَّ الحكمَ على مشروعِ بومگارتن بأنَّهُ كان بعيدًا عمَّا آلَ إليه "علمُ الجمالِ" لاحقًا، فيه تسرُّعٌ وافتئاتٌ؛ ذلك أنَّ تطويرَه المعنى المباشر للإدراك الحسّيّ، إلى الحكم أو الذوق، والتحليلَ الفلسفيَّ لمَلَكةِ الإدراك الحسّيّ، قد قاما على دراسة فلسفية للشعر، بصفته أحدَ الفنون الجميلة المعروفة، وأنَّ المقوِّماتِ التي ذكرها على امتداد الرسالة، ووصفها بأنَّها "شعريةٌ" أيْ فنيةٌ، والأحكامَ التي أصدرها بشأن ما هو شعريٌّ أو غيرُ شعريّ، وجعْلَها طريقًا إلى ما يُسمِّيه "كمالَ" القصيدة، كلُّ ذلك يعني أنَّ بومگارتن كان واعيًا بالهدف من تحليلاته الفلسفية للشعر وهو تأسيسُ "علمِ جمالٍ" للفنون بالذات. ولنأخذْ مثالًا واحدًا لإيضاح ذلك:

يُعرِّفُ بومگارتن القصيدةَ بأنَّها "خطابٌ حِسِّيٌّ كاملٌ" (§. 9)، وهو تعريفٌ موجزٌ يبدو شديد البساطة، لكنَّه يُخفي وراءه فكرةً غايةً في الأهمية تقع في مركز فلسفة الجمال، يوضِّحُها بومگارتن في مؤلَّفٍ آخرَ له، بقوله:

"كمالُ المظهر (المُدْرَكِ حِسِّيًّا) أو كمالُ ما يُدرَكُ بالذوق بالمعنى العامِّ، هو الجمالُ، بينما نقصُ المظهر (المُدْرَكِ حِسِّيًّا) أو نقصُ ما يُدرَكُ بالذوق بالمعنى العامّ، هو القُبحُ."[1]

هذه الفكرة تستند إلى منظور الفلسفة العقلانية للعلاقة بين فكرتَي الكمال والجمال وترادُفهما الناتج عن تحليل مَلَكةِ الإدراك الحسّيّ وموضوعاتها، والمعرفة المتحصَّلة منها، والفرقُ بينهما أنَّ الكمال مُدرَكٌ في الموضوع، بينما الجمال مُدرَكٌ في الذات المدرِكة، وهذا ما نستنتجه من تعريف ڤولف للجمال بأنّه "الإدراكُ الحِسِّيُّ للكمالِ."[2] لكنَّ بومگارتن يطوّر فكرة أستاذه هذه حين نفهم

1ينظر: Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica*, Editio III, Halae Magdeburgicae: Impensis Carol, Herman. Hemmerde, 1751, § 662, p. 216. الطبعةُ الأولى للكتاب صدرتْ سنةَ 1739.

2 الجمال عند ڤولف "يكمنُ في كمالِ شيءٍ مّا، بقَدْرِ ما يكونُ ملائمًا لإثارة المتعة فينا." ينظر: Christiano Wolfio, *Psychologia Empirica*. Francoforti & Lipsiae: Officina Libraria Rengeriana, 1732, § 544, p. 420.

ومعنى هذا التعريف أنَّ الجمال ميزةٌ موضوعيةٌ- ذاتيةٌ لأنَّ وجوده يتوقفُ على إدراكه حسِّيًّا، وبهذا الإدراك ذي الماهية الحسِّية يترادفُ الجمالُ والكمالُ. وهنا، لنتذكرْ أنَّ ڤولف يُعرِّفُ الكمال بأنه الأساس الموضوعيُّ

أنَّ منظوره في هذه الرسالة للعلاقة بين الكمال والجمال في فنّ الشّعر، يمكن صياغته على النحو التالي: "الجمالُ الشعريُّ كمالُ الإدراكِ الحسِّيِّ." بكلمةٍ أخرى؛ أنَّ الكمالَ والجمالَ في فلسفة بومگارتن، مترادفان، أو بتعبيرٍ أدقَّ، نتيجتان لنشاط ملَكة الإدراك الحسّيّ، وبالتالي، حيثما ورد مصطلحُ "الكمال" ووصفُ "الكامل" في هذه الرسالة، فهما يعنيان الجمالَ والجميلَ الفنِّيَّين، وأنَّ الجمال الشعريّ- الفنيّ في رؤيته الفلسفية كان يتمثَّل في جانبَين هما الإدراكُ الحسّيُّ لما هو حسّيٌّ، والكمالُ بصفتِه فكرةً مجرَّدةً مستخلَصةً من هذا النوعِ من الإدراكِ، وبذلك يتحقَّقُ ما يعنيه بالمعرفة النظيرة للمعرفة المنطقية. هذا يعني أنَّ بومگارتن وهو يحلِّلُ أحدَ الفنون الجميلة، كان على وعيٍ بمفهوم الجمال الفنِّيّ وإدراكِه حسِّيًّا، والحكمِ الجماليِّ عليه. ويؤكّد هذا تعريفُه لاحقًا للعلم الذي ابتكره بقوله:

"(Aesthetica) أو نظريةُ الفنون الحرّة،[1] أو منطقُ ملَكاتِ الإدراك الدنيا، أو فنُّ التفكيرِ جماليًّا، أو الفنُّ المناظرُ للعقلِ، هو علمُ الإدراكِ الحسِّيِّ."[2]

للوجود، وأنه "التناغمُ أو التناسقُ في تعدُّديّةِ الأشياءِ أو في أجزائها." ينظر: Christiano Wolfio, *Philosophia Prima sive Ontologia*. Veronae: Dionysii Ramanziny, 1736, § 503, p. 229.

وعليه، فالكمال والجمال مترادفان، لكنَّ هذا الترادف لا يتحقَّقُ إلا بوجود الإدراك الحسّيّ.

1الفنون الحرّة (Liberalis Ars) مصطلحٌ شائعٌ في الثقافة الغربية لسبعة فنون أو تسعة تشكِّلُ دراستُها منهاجًا تخصُّصيًّا موروثًا عن اليونانيين، هي الهندسةُ والرياضياتُ والفلكُ والموسيقى والبلاغةُ والمنطقُ والنحوُ، ويضاف إليها الشعرُ والتاريخُ أحيانًا. وما زال هذا المنهجُ مقررًا، في الكثير من الجامعاتِ الغربيةِ مع إضافاتٍ وتعديلاتٍ جوهرية أحيانًا لتستوعب العلومِ الحديثة. لكنْ، يبدو أنَّ بومگارتن يقصدُ بهذه الفنون في سياق كلامه، ما اصطُلِحَ عليه في الفلسفة الحديثة بالفنون الجميلة، لأنَّ الفنون الحرّة في أصلها ترتبط بربّات الفنون الملهمات (Muses) في الميثولوجيا اليونانية، وهنَّ تسعٌ، ومن هنا، جاء عددُ هذه الفنون. وبعد تطوُّر البحث الفلسفيّ الجماليّ واتّساعه، صارت الفنون الجميلة موضوعَه الرئيسَ، وهي الرسم والنحت والشعر والموسيقى والعمارة والمسرح والرقص والغناء، ولحقَ بها التصوير الفوتوغرافيّ والسينما. وبالطبع، مظاهر الإبداع الفنّيّ لا تكفُّ عن التجدُّد والتغيُّر، وبالتالي تحتاج إلى التنظير الفلسفيّ، والتحليل المنهجي الذي يتابع هذا كله. ومن هنا كانت التحولات الكبرى في ميدان علم الجمال وفلسفة الفن التي أكسبته حيويته وديمومته.

2ينظر: Alexander Gottlieb Baumgarten, *AESTHETICA*. Traiecti Cis Viadrum: Ioannis Cristiani Kleyb, 1750, § 1, p. 1.

هذا التعريف يحدّد الأساسَ الفلسفيّ للعلم الجديد ومنهجَه وميدانَ تطبيقاتِه وهو الفنون الجميلة بمعناها الحديث، والمؤكَّد أنَّ بومگارتن حتى قبلَ أن يشرعَ بكتابة مؤلَّفِه الأهمّ (*Aesthetica*) في أربعينيات القرن الثامنَ عشرَ، كان على وعيٍ تامٍّ بالميدان الفلسفيّ الجديد الذي يخطِّطُ له، بل إنَّه منحَهُ اسمَهُ الدقيقَ بالذات: "die Wissenschaft des Schönen = علمُ الجمالِ".[1] وعلى هذا، يمكن القول إنَّ تصوُّر بومگارتن لميدان "علمه" هذا فيه شيءٌ من المرونة والاتّساع، نوعًا ما، أيْ أنَّ مَن جاؤوا بعدَه كانوا أكثرَ تحديدًا لميدان علم الجمال، وقصرُوه على "الفنون الجميلة" بمعناها الحديث. لكنّ هذا لا يعني أنَّ مصطلحاتِه غيرُ متطابقةٍ مع ما سيَصطلِحُ عليه فلاسفةٌ لاحقون، بل هيَ تحتاجُ إلى التأنّي في البحث عن أصولها في الفلسفة العقلانية التي تؤطِّر تفكيرَه. وذلك يؤكِّدُ أنَّ كلَّ ما بُنِي من دراساتٍ فلسفيةٍ للفنون الجميلة، والعتاد المصطلَحيّ المتّسع، والمنظورات والرؤى والمناهج المتنوّعة التي شهدها ميدان علم الجمال الحديث، يتأسَّسُ على اللحظة التاريخية التي يمثِّلُها بومگارتن ورسالتُه هذه. وهي لحظة جعلها مارتن هايدگر إحدى "الظواهر الجوهرية" للعصور الحديثة.[2]

---

1 ينظر تعريفه لمصطلحه "AESTHETICA" في: Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphisica*, § 533, p. 187. والعبارةُ في الأصلِ بالألمانية، ووضعَها بومگارتن في هامش الفِقرةِ لتوضيح ما يقصدُ بـ "AESTHETICA". جديرٌ بالذكر أن كتاب الميتافيزيقا هذا نُشر سنة 1739، الأمر الذي يعني أنه كان يفكر باستمرار في تطوير ما أنجزه في رسالته سنة 1734.

2 هيدجر، مارتن، التقنية، الحقيقة، الوجود. ترجمة محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1995، ص. 139.

3. عن ترجمة الرسالة:

طبعةُ رسالة بومگارتن التي اعتمدتُ عليها أصلًا للترجمة هي (M. ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN, *MEDITATIONES PHILOSOPHICAE DE NONNULLIS AD POEMA PERTINENTIBUS*. HALAE MAGDEURICAE: IOANNIS HENRICI GRUNERTI, MDCCXXXV)،[1] وهي طبعةٌ تصعبُ قراءتُها بعض الشيء، بسبب طريقة الطباعة السائدة في أوائل القرنِ الثامنَ عشرَ، فضلًا عن أنَّ النّصَّ يحتوي على ثلاثة خطوطٍ؛ خطٍّ بحروفٍ كبيرةٍ للمصطلحات المهمَّة، وخطٍّ مائلٍ أقربَ ما يكون للكتابة المزجية للاقتباسات وللاستنتاجات، وخطٍّ عاديٍّ لسائر النصّ. والنسخة الإلكترونية ليست واضحةً في بعض صفحاتها، وهناك كلمات كثيرة مطموسة أو يصعب تمييزُها لرادءة الطباعة أو التصوير. والأصعبُ كان قراءةَ الجمل والعبارات اليونانية التي يتضمَّنُها النصُّ، وهي ليست قليلة،[2] فبعضُ الحروف ملتبسٌ مع حروفٍ أخرى، وهذا أدَّى في البداية إلى فهمٍ مغلوطٍ لها، واحتاج منِّي لتأمُّلٍ وبحثٍ طويلَين لتصحيح قراءتها وضبط ترجمتها.

هذا، وثمّةَ مشكلتان أُخْرَيان في الرسالة زادتا مَهَمَّتي صعوبةً؛ الأولى أنَّ بومگارتن يوردُ نصوصَ شواهده واقتباساته من ذاكرته كما يبدو، أو بتصرُّفٍ، وأحيانًا كان ينقل الفكرة العامَّة فحسبُ، أو أنَّه يشيرُ إلى فكرةٍ في كتابٍ، أو مقطعٍ من قصيدةٍ ما، أو حتَّى كلمةٍ واحدةٍ أحيانًا، إشارةً مُبهَمةً، وهذا تطلّب جُهدًا إضافيًّا في البحث عن أغلب النصوص المقتبَسة من أجل فهمها في سياقها، وتوثيقها من مصادرها.

المشكلةُ الثانيةُ أنَّ بومگارتن يتَّبِعُ أسلوبًا تقليديًّا كان شائعًا في تأليف الكتب الفلسفية في عصره، يتمثَّلُ في صياغة الأفكار على شكل فِقْراتٍ مُرقَّمةٍ

1 موجودةٌ ككتابٍ إليكترونيٍّ مصوّرٍ بصيغة (pdf) على رابط الإنترنت التالي:
https://books.google.iq/books?id=ABbkDKe_24oC&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false تاريخ الدخول والتنزيل: 17/ 3/ 2023.

2يتضمن النص أيضًا بعض الكلمات والعبارات العبرية والفرنسية والإيطالية، لكنها قليلة جدًّا.

تسلسليًّا، تتكوَّنُ من بديهياتٍ أو مُقدّماتٍ ونتائجَ وتعليقاتٍ، وقد يكون بعض هذه الفِقرات جملةً واحدةً أو جملتين، أو يزيد عن صفحةٍ مع تعليقاته عليها. وهي طريقةٌ في التأليف قد نجدها مفضَّلةً لأنَّ الأفكارَ مرتَّبةٌ دقيقةٌ ليس فيها حشوٌ إنشائيٌّ أو إطنابٌ، لكنّ المتعِبَ فيها غلبةُ الإيجازِ على كثيرٍ من الفِقرات ليبلغَ حدَّ الإبهام والغموض أحيانًا، وأنَّ الصياغةَ المنطقيةَ للفقراتِ غالبًا ما تعتمِدُ على فقراتٍ قبلها، أي أنَّ تسلسلَ الفِقرات يخضع لسيرورةٍ منطقيةٍ تبني الأفكار بناءً متتابعًا منضبطًا، ولهذا أكثرَ بومگارتن من الإحالة إلى فقراتٍ سابقةٍ عند صياغة أغلب فِقراتِه. واحتاجَ هذا إلى متابعة الإحالات والرجوع إلى الفقرات المقصودة باستمرار، من أجل فهم ما يريد قولَهُ.

هذا، وهناك إعادةُ طبعٍ لهذه الطبعة، حديثةٌ نسبيًّا رجعتُ إليها أيضًا، هي:[1]

A. G. BAUMGARTEN, *MEDITATIONES PHILOSOPHICAE DE NONNULLIS AD POEMA PERTINENTIBUS*. Ristampa dell'unica edizione del 1735. A Cura di Benedetto Croce, Napoli, 1900.

وهذه الطبعة عُنِيَ بها الفيلسوفُ والجماليُّ الإيطاليُّ بينيدتّو كروچة (1866- 1952)، الذي حصل على نسخةٍ نادرةٍ من الطبعة الأصلية للرسالة بعد جهدٍ كبيرٍ، كما ذكر في مقدّمته لها، وكان قد مضَى على طبعها مئةٌ وخمسٌ وستون سنةً، ويبدو أنَّ هذا جعلهُ يشعرُ بأنَّها مُهمَلةٌ مَنسِيّةٌ على الرغم من أهمِّيتها القُصوى في تاريخِ فلسفة الجمال، فدفعَهُ ذلك إلى إعادة طبعها كما هي. وقد وفَّرتْ لي هذه الطبعةُ فرصةَ تدقيق النصّ الأصليّ، وقراءة ما لم أستطع قراءته منه، كي أضمنَ دِقّةَ الترجمة، لكنِّي اكتشفتُ أنَّها نفسَها لا تخلو من أخطاءٍ، فقرَّرتُ أن أحقّقَ نَصّ الرسالة اللاتينيِّ كلمةً كلمةً، عن طريق المقابلة بين طبعتَي 1735و 1900، لقناعتي بأنَّ هذا النصَّ الثمينَ لا بدَّ أن يكونَ غايةً في

---

1 موجودة على رابط الإنترنت التالي:

https://archive.org/details/meditationesphi00unkngoog/page/n9/mode/1up

الضبط، ثم ارتأيتُ أن أُلحِقَهُ بالنصّ المترجَم،[1] كي يكون متاحًا لمن يحتاج إلى قراءته، أو يريد التوثُّقَ من الترجمة.

في مرحلةٍ متقدِّمةٍ من عملي في الترجمة الأوّلية للنصّ، عثرت على ترجمةٍ له إلى الإنكليزية، هي:[2]

Reflections on Poetry, Alexander Gottlieb Baumgarten's Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus. Translated with the Original Text, an Introduction, and Notes, by Karl Aschenbrenner and Willam B. Holther. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1954.

فتفرّغت لقراءتها، ومقارنة فقراتها مع الأصل اللاتيني، وتدوين الملاحظات بشأنها، فوجدتُها في أغلبها، تعكسُ جهدًا كبيرًا في فهم جُمل الأصل وعباراته، وتفسيره، مع مقدّمةٍ موسَّعةٍ، وتعليقاتٍ كثيرةٍ عليه، وقد أفدتُ من هذه الطبعة فائدةً كبيرةً في فهم النصّ وتدقيقه، وتقويم ما ترجمتُه من فِقراتٍ في ضوئها، وأنا أشعرُ بعميق الامتنان والاعتراف بالفضل لمترجمَي الرسالة كارل آشنْبرِنر ووِلْيَم ب. هولثر،[3] ومع ذلك، فقد وجدتُ عن طريق المقارنة المستمرَّة بين النصَّين، والرجوعِ إلى المصادر المقتبَس منها لفهم الاقتباسات والتوضيحات في سياقاتها الأصلية، أنَّهما يمارسان التأويل في كثيرٍ من الأحيان. ومع أنَّ هذا أمرٌ لا يقلِّلُ من قيمة جهدهما، إذ أنَّ الترجمةَ عملٌ تأويليٌّ يقومُ على فهم المترجم للنصّ وتفاعله معه،

---

1 كما فعل لويس عوض مثلًا حين أرفق النصَّ اللاتيني لقصيدة هوراس (فن الشعر) بالنص العربي، وهو أمر يستحقّ التقدير لأنه يعزز مصداقية الترجمة لدى القارئ.

2 موجودة على الرابط:

https://archive.org/details/reflectionsonpoe0000baum/page/83/mode/1up، تاريخ الدخول: مراتٍ كثيرةٍ بين 14/ 5/ 2023 و12/ 8/ 2023 (النسخة غير قابلة للتنزيل، التزامًا بحقوق النشر).

3كارل آشنبرِنر (1911- 1988) أستاذ فلسفة أميركي ومترجم مرموق، من أصل هنكاري، كان يعمل في قسم الفلسفة بجامعة كاليفورنيا- بيركلي، متخصصًا في الفلسفة التحليلية وعلم الجمال. ألَّف عددًا من الدراسات في التخصّصَين، وترجم إلى الإنكليزية أعمالًا فلسفية من اللاتينية والألمانية، وهذا يمنح ترجمتَه لتأمّلات بومكارتن الثقة العلمية. أمّا شريكه في الترجمة، وِلْيَم هولثر، فلم أجدْ معلوماتٍ عنه للأسف، لكن لا شكَّ في أنه أكاديمي متخصّص في الفلسفة على الأقلّ.

فقد كوّنتُ وجهاتِ نظرٍ مختلفةً عنهما في فهم الكثير من فقرات النصّ، ولهذا أريدُ أن أبيّنَ أنَّ الطبعةَ الإنكليزيةَ كانت مهمةً جدًّا لعملي، لكنّي جعلتُها مرجعًا مساعدًا لفهم النَّصّ الأصليّ. ولم أشأْ أن أترجِمَها نصًّا بعنوانها ومقدِّمتها وملاحظاتها، مُهمِلًا النصَّ اللاتينيَّ، بل رغبتُ في أن يكونَ النصُّ المترجَمُ أقربَ إلى الطبعة اللاتينية الأصلية شكلًا ومضمونًا. وفي هذا السياق، أريدُ الإشارةَ إلى مسألةٍ مهمةٍ هي أنَّ مترجمَي هذه النشرة جعلا عنوانَ الرسالةِ "تأمُّلاتٌ في الشعر"، وأظنُّ أنَّ هذا تحريفٌ لمجمل مضمون الرسالة؛ ولا يعكِسُ فهمًا عميقًا للهدف منها، ذلك أنَّ بومگارتن لم يكن فيها مَعنِيًّا بدراسة (فنّ الشعر) مثلما فعل أرسطو وهوراس وغيرُهما، عن طريق تحليل مبادئه وصياغة قواعده النظرية العامّة، بل كان تركيزُه على "القصيدة- بألف لام الجنس" بصفتها نوعًا من الخطاب الشعريِّ المتحقِّقِ فعلًا والذي يمتازُ بالكمال، أو الجمال الفنّي. ولهذا نحن نجدُهُ على امتداد الرسالة يحدِّدُ ماهيةَ هذا الكمال ومقوماتِه في حدود "القصيدة" بوصفها تحقُّقًا وممارسةً جماليةً، وذلك انسجامًا مع رؤيته ومنهجيته، فـ "الشعر" حين نصفه بأنه "جنسٌ أدبيٌّ" ما هو إلا فكرةٌ مجرَّدةٌ تتألف من كلِّياتٍ نظريةٍ وقواعدَ ومعاييرَ ومواصفاتٍ تشمل ما لا يُحدُّ من القصائد التي تكونُ "شعرًا" في النهاية. بينما "القصيدة" مُدرَكٌ حسّيٌّ تتوفّر على تمثيلاتٍ حسّيةٍ تُدركها الملَكةُ الدنيا، ولهذا أيضًا، نجد بومگارتن يُبيِّنُ الفرقَ بين الشِّعر والقصيدة (§. 9)، ويذكرُ "القصيدةَ" بكثرةٍ في فقراتِه، ولا يكادُ يذكرُ الشعرَ إلا عندما يتحدَّثُ في الكلّياتِ النظريةِ، وهذا يتَّسقُ مع ما توصَّلَ إليه من نتيجةٍ كُلّيةٍ لتحليلاته التي تمثَّلتْ بمشروعه الفلسفيّ الجديد. ولهذه الأسباب، كان عنوانُ الرسالةِ في ترجمتي (تأمّلاتٌ فلسفيةٌ في بعض المسائلِ المتعلّقةِ بـ "القصيدة")، حرصًا على الدِّقّة، وتساوقًا مع مضمون الرسالة، ومع الرؤية الفلسفية لمؤلّفها.[1]

1يؤيّد ما ذهبت إليه أنّ كلمة "POEMA" التي في عنوان الرسالة تعني بالضبط: "قصيدة"، والجمع: "POEMATA"، وأصلها الكلمةُ اليونانية "ΠΟΕΗΜΑ" وتعني "قصيدة" أيضًا. أمّا الكلمة التي معناها "شعر" فهي "POESIS"، وأحيانًا تُستعمَل كلمة "POETAE". وكلتاهما من الأصل اليوناني: " POIESIS = ΠΟΊΗΣΗΣ". ينظر.: Oxford Latin Dictionary. Oxford: Clarendon Press, 1968, pp. 1395- 1396.

إلى ذلك، ولأن فهم أيِّ نصٍّ لاتينيٍّ يعتمد كثيرًا على السياق، ولأن لاتينية بومگارتن تُوصف بـ "التقشُّفِ المدرسيِّ"،[1] لمنطقية أسلوبه وإيجازه، فقد استلزمت ترجمة النصِّ قدْرًا من التصرُّف النسبيّ. وهو أمرٌ وجدتُهُ أيضًا في الترجمة الإنگليزية لنصّ الرسالة واقتباساتها الشعرية، وحتَّى في الترجمات الإنگليزية العديدة لقصائد الشعراء الرومان التي اقتبسَ بومگارتن منها، ولا سيَّما قصيدة "فنّ الشعر" لهوراس المؤلَّفة باللاتينية، والتي رجعتُ إلى أكثر من ترجمةٍ إنگليزيةٍ لها، لتوثيق اقتباساته العديدة منها، إذ يختلفُ المترجِمون في تفسيرِهم لجُمل القصيدة وعباراتها بشكلٍ ملحوظٍ عامّةً، وجذريٍّ أحيانًا. ناهيك عن الترجمة العربية للقصيدة التي قام بها لويس عوض وتنطوي هي الأخرى على تصرُّفٍ كثيرٍ أيضًا. وهذا يعني أنّني أنا أيضًا قمت ببعض التصرُّف في صياغةِ الأفكارِ، لكنَّه لم يكن تحريفًا للنّصّ أو تشويهًا له، بل كان الهدفُ منه تقديمَ النصّ المترجَم للقارئ العربيِّ بأكبرِ قَدْرٍ من الوضوح والقَبول، مع الالتزام التامّ بالنَّصّ الأصليّ، والإخلاصِ له على حدِّ فهمي، وآمل ألا أكون قد اقترفت أخطاءً في ذلك.

هذا، وتضمّنت فِقرات النصّ وتعليقاته أفكارًا معقّدةً موجزةٍ، وإشاراتٍ سريعةً إلى أفكار فلسفية، وفلاسفةٍ وشعراءَ، وأبياتٍ شعريةٍ وشخصياتٍ من أعمالٍ أدبيةٍ، فضلًا عن عباراتٍ مجازيةٍ كانت مُربِكةً وغامضةً وغيرَ مفهومةٍ للوهلة الأولى، فدفعني ذلك إلى البحث عن مصادرها، وإضافة الكثير من التعليقات والتوضيحات والتوثيقات على النَّصّ. وهنا أودُّ الإشارةَ إلى ثلاثة أمور: الأوّلِ، أنّي وضعتُ أيّةَ إضافةٍ توضيحيةٍ لي في المتن بين قوسين متموّجَين ({}) كي لا تختلطَ بالنصّ الأصليّ. وهناك عناوينُ فرعيةٌ أدخلْتُها أنا على النَّصّ، لكلّ مجموعةٍ من الفقرات حسبَ موضوعها، من أجل وضع علاماتٍ تُشعِرُ القارئَ بالانتقالِ من موضوعٍ إلى آخرَ ومن

---

[1] ينظر: Criss van Rompaey, "The Concept of Beauty in Alexander Baumgarten's Aesthetica." Presented at the Australian Society for Continental Philosophy Annual Conference, University of Tasmania, Hobart, 29 November to 1 December, 2017, p. 2.

https://www.academia.edu/39039181/The_Concept_of_Beauty_in_Alexander_Baumgartens_Aesthetica

تاريخ الدخول: 1/ 8/ 2023.

فكرةٍ إلى أخرى. والثاني أنّ التعليقاتِ والتوثيقاتِ والإحالاتِ في الهوامشِ، كلُّها لي، والهدفُ منها جعلُ فقرات الرسالةِ أكثرَ وضوحًا للقارئ، لكنْ لا بدَّ من التنبيه إلى أن هذه الملاحظاتِ التوضيحيةَ تعكس فهمي الشخصيّ للنصّ، وبالتالي، هي ليست ملزِمةً أو نهائيةً. وأمّا الأمرُ الثالثُ، فهو أنني ترجمتُ اقتباسات بومگارتن من النُّصوص الشعرية وغيرها من مصادرها الأصلية بنفسي إمّا لأنَّها غيرُ مترجمةٍ إلى العربية من قبلُ، أو أنَّ ترجمتَها العربيةَ لم تكن دقيقةً مُقنِعةً حين قارنتُها بأصولها.

أخيرًا، فإنّ ما دفعني إلى إنجاز هذه الترجمة إنصافَ رجلٍ طوى النسيانُ المحزنُ جهدَه وريادتَه، وهي بمثابة وقفةٍ على قبره المنسيّ حيث يرقدُ في موضعٍ مّا من شتاتفريدهوف (مقبرة مدينة) فرانكفورت أودر. على أنّ الأهمَّ من ذلك أن تكون حافزًا للمتخصِّصين بعلم الجمال وفلسفة الفن، ولدارِسِي الشِّعر العربيِّ على التأسيس لدراستِه من منظور الجمال، ابتداءً من هذه الخطوة البِكر في هذا الميدان. ونحنُ نعرفُ أنَّ الدراساتِ العربيةَ الأدبيةَ الحديثةَ تبنّتْ مناهجَ أدبيةً غربيةً متنوّعةً (التاريخيّ، النفسيّ، الاجتماعيّ، البِنيويّ، السيميائيّ، إلى آخره)، وكلُّها مفيدٌ بالتأكيد، لكنَّها أهملتْ أهمَّ ما يميّز الشعرَ وهو أنَّه فنٌّ من الفنون الجميلة، وأنَّ الجمالَ ماهيّتُهُ الأولى، والأولويةُ له في الدراسة.[1] وما فعله بومگارتن هنا، أنَّهُ أسَّسَ لمنهجٍ جماليٍّ لدراسة الشعر، وبالإمكان –وهذه الفرصةُ متاحةٌ دائمًا لكلّ عقلٍ مبدعٍ- تطويرُ منهجه عن طريق نقدِ أسُسِه ومصطلحاتِه ومفاهيمِه وتنميتِها، وتطبيقِها على نحوٍ فاعلٍ وبنّاءٍ. لكنَّ هذا ليس سهلًا بالتأكيد، لأنّه يتطلَّبُ رؤيةً فلسفيةً ومنهجًا منسجمَين مع ماهيّة موضوعهما، وأن يكونَ الجمال برصيده الفلسفي كلِّه، مُهيمِنًا على كلٍّ من الرؤية والمنهج، وهو الذي يوحدُّها معًا. ولعل ذلك هو السبيل الوحيد لإنجاز دراساتٍ جماليةٍ حقيقيةٍ، إذ أنَّ دراسةَ الشعر جماليًّا تحتاج إلى أساسٍ فلسفيٍّ نقديٍّ، ورؤيةٍ فلسفيةٍ كلّيةٍ لموضوعها، وإلا ستقع في شَرَك

1 يبدو أنّ هذه مشكلةٌ عامّةٌ، إذ لا نجدُ الكثيرَ من الدراسات المنهجية الجمالية للشعر حتَّى لدى الأكاديميين الغربيين. والقولُ بأنَّ المناهجَ الحديثة الشائعةَ في دراسة الشعر تكشِفُ عن جماله الفنّي، كلٌّ بطريقته، ليس صحيحًا من الناحية العملية، لأنَّ هذه المناهجَ إمّا سياقيةٌ تركّزُ على محيط الشعر وإطاره الخارجيّ، أو نصّيّةٌ تحلّلُه إلى وحداته المكوّنة الصُّغرى وبناهُ وأنساقِه وعلاقاتِها المجرَّدة... إلى آخره، وكلُّ ذلك لا يبدو في النتيجةِ كاشفًا عن أيّ جمالٍ فنّيٍّ حقيقيٍّ.

الثرثرة الانطباعية والتقييم التأثّري، وهذا يقتضي أولًا وقبل كلّ شيء، تخطّي النفور العربيّ المزمن من كلّ ما هو فلسفيٌّ.

إنّ لدينا إرثًا شعريًّا مذهلًا في ثراء لغته وعظمته وفرادته، وأعتقد أنه ما زال يحتاج إلى إعادة قراءةٍ منهجيةٍ شاملة من منظور علم الجمال وفلسفة الفن، وهي قراءة ستنفتح على ممكناتٍ معرفيةٍ واعدةٍ ربما تحقّقُ للجهد النقديّ العربيّ في يومٍ مّا، قدرًا منتَظَرًا من نفاذ البصيرة إلى جوهر هذا الإرث ورسالته الإنسانية والحضارية، وأن تُسهِمَ حقًّا، في تحديدِ هُويّتِهِ الجمالية، وتعيدَ رسمَ ملامحِه المتفرِّدة، وتكشفَ عن أصالته التي أضاعتْها قطيعةُ "الحداثة" معها، وقصّة "الحداثة" مع العرب وشِعرهم طويلةٌ شجونُها، مؤسيةٌ في كثيرٍ من فصولها.

وبعدُ، فهذا العملُ المتواضعُ لا يخلو بالتأكيد، من العثراتِ والأخطاءِ والزلّاتِ كأيِّ عملٍ آخرَ، مهما بلغَ حِرصُ صاحبه على كماله، وقد فعلتُ ذلك مخلِصًا.[1] وأنا أرجو القارئ الكريم أن يُقيلَ ما قد يجدُ من هذه العثرات، ويغفرَها متفضِّلًا، فقد احتاج إنجازُ الترجمة بالحدِّ الأدنى من الرضا، إلى شهور طويلة من الجهد المُضني، "وضعفُ من قام بها لم يسمحْ بما هو أحسنُ"، على حدّ تعبيرِ بومگارتن نفسِه في مقدِّمته لرسالته.

ومن الله التوفيق.

هلال محمد الجهاد

أربيل، العراق

الأربعاء، 20/ 9/ 2023

[1] {منحني عدمُ اهتمام دُور النشر العربية التي راسلتها ملتمسًا نشر الكتاب لديها، وهي أكثر من عشرين دارَ نشرٍ، وقتًا ثمينًا لمراجعة النصّ المترجَمِ وتدقيقِه على النصّ الأصليّ مرةً بعد مرة، وتنقيحِه وضبطِه وإعادةِ تحريرِ فِقراته، وإضافة الكثير من التعليقات التوضيحية إليه، وقراءة المزيد من المصادر ذات الصلة به لفهمه أكثر، على مدى ما يقربُ من سنةٍ بعد الفراغ من الترجمة. وهذا بحدِّ ذاته كان مكافأةً كما صرتُ أراه لاحقًا، لأنَّ تجاهلَه المحبِط الذي ظننته نوعًا من الضرر، عاد بنفعٍ كبيرٍ على عملي كما أرجو}.

تَأَمُّلاتٌ فَلسَفِيّةٌ
فِي بَعْضِ المَسائلِ المتعلِّقةِ بالقَصيدَةِ

منظمةٌ وفقاً لما أجمعَ عليه أجلُّ الفلاسفة

في سبتمبر، 1735 م.

يقدِّمُها لحُكْمِ العلماءِ

أ. أليكساندر گوتليب بومگارتن

بدعمٍ من ناثانيل بومگارتن

هالّة ماگْدِبورگ

طبعه يوانيس هينريچي گرونيرتي، الطبّاع الأكاديمي

{مقدّمة:}

مُنذُ صِباي المبكِّرِ، كان ثَمَّةَ فرعٌ من الدراسةِ جذبَني بقوّةٍ. وما دَعَمَني في ذلكَ نصيحةُ ذَوي الحكمةِ التي يَحْسُنُ اتّباعُها، بأنَّ هذه الدّراسةَ لا ينبغي أن تُهمَلَ أبدًا. والآنَ، هيّأْتُ نفسي لتأليفِ محاولةٍ عامّةٍ فيها بكلِّ ما عسايَ أملِكُ من قُوًى.

كان نائبُ مديرِ الجيمنازيوم[1] المزدَهِرِ في برلينَ، الموقَّرُ كريستگاو[2] -الذي لا أستطيعُ ذِكرَهُ دونَ شعورٍ بأعمقِ الامتنانِ- قد هدَى ببراعتِهِ أُولى خُطُواتي في دراسةِ الإنسانيّاتِ، ومن حينِها، نادرًا ما مرَّ عليّ يومٌ دونَ شِعرٍ. ومع تقدُّمِي في السِّنّ، تحوّلَ اهتمامي أكثرَ إلى دراساتٍ أكثرَ صرامةً تناسبُ المقررات العليا في المدرسةِ، إلى أن بدأتِ الحياةُ الأكاديميّةُ تتطلَّبُ منّي جُهودًا واهتماماتٍ أخرى لبعضِ الوقتِ. ومع ذلك، كرَّستُ نفسي للدراساتِ الضَّروريةِ على نحوٍ لم أهملْ معه الشِّعرَ الذي أُقَدِّرُه كثيرًا، لمتعتِهِ الخالصةِ بقدرِ فائدتِهِ الظاهرة.

في هذه الأثناءِ، بمشيئةِ اللهِ التي أُجِلّها، حدثَ أنَّ الواجبَ تطلَّبَ منّي إعطاءَ دروسٍ لبعضِ الشبابِ استعدادًا للجامعةِ، في الشِّعريةِ، إلى جانبِ ما يُصطلَحُ عليه بالفلسفةِ العقلانيّةِ. فأيُّ وضعٍ كانَ أكثرَ منطقيةً عند الفرصةِ الأولى من تحويلِ مفاهيمِنا الفلسفيةِ إلى ممارسةٍ؟ وما الذي لا يليقُ بفيلسوفٍ أو يصعبُ عليه حقًّا أكثرَ من أن يُعلِنَ ولاءه لأفكارِ رجلٍ آخرَ، ويتبرَّأَ من تعاليمِ أستاذِهِ متفاخِرًا؟[3] وفي أثناءِ الاستعدادِ، شرعتُ بالعملِ مُعيدًا النظرَ في كلِّ تلك

1الجيمنازيوم نوعٌ من المدارسِ العُليا أو الإعدادية كان منتشِرًا في بعضِ المدن الألمانية لتهيئة الطلبة لدخول الجامعات في دراساتٍ متخصِّصةٍ في اللاهوت والفلسفة والآداب والفنون والعلوم.

2 Martin Georg Christgau/ Christgavio (1698- 1776)، رجلُ دينٍ ولاهوتيٌّ وتربويٌّ ألمانيٌّ كان صديقًا لوالد بومگارتن. شغل منصب نائب مدير جمينازيوم برلين سنة 1727، حيث تتلمذ عليه بومگارتن، واستمرَّ في منصبه هذا حتَّى سنة 1739 إذ شغل منصبَ مدير مدرسة فرانكفورت الإنجيلية العليا. له أكثر من 20 مؤلَّفًا باللاتينية والألمانية أغلبُها في التربية والتعليم.

3يبدو أن بومگارتن هنا، يشير إلى أستاذه كريستيان ڤولف، وينوّهُ بفلسفته، ويعلن التزامه بها، في بيئة معادية لڤولف، وهذه شجاعة منه.

الأمورِ التي كنتُ قد تعلَّمتُها بالطريقةِ المعتادةِ والمنهجِ التقليديِّ، تطبيقيًّا، أو بالمحاكاةِ - التي إن لم تكن عمياءَ، فهي بعينٍ واحدةٍ على الأقلِّ- حذِرًا من مصادرِ الخطأِ الأُخرى.

وبينما كنتُ مشغولًا بهذا، شهِدتِ اهتماماتي منعطَفًا آخرَ. فقد بهرَ بريقُ فريدريسيانا[1] عينيَّ، ولذلك، أنا الآنَ، أرفضُ بشدّةٍ، تهوُّرَ أولئك الذين ينشرون على الملأِ أيًّا ما كان من مادَّةٍ فجّةٍ خشنةٍ، ويصرُّون على الحطِّ[2] من شأنِ صنعةِ أقلامِهم الكاسدةِ في الوسطِ العلميِّ، بدلًا من أن ينالوا احترامَه بنزاهتِهم. وأعترفُ بأنّي لهذا السببِ، قصَّرتُ في الالتزامِ الذي ألقتْهُ القواعدُ المقدَّسَةُ للحياةِ الأكاديميّةِ على عاتِقي.[3] وإذ أنَّني سأشرَعُ في تنفيذِ هذا الالتزامِ الآنَ، فقد اخترتُ موضوعًا يرى كثيرٌ من النّاسِ بالتأكيدِ، أنَّه تافهٌ للغايةِ، وأدنى من أن ينالَ اهتمامَ الفلاسفةِ. لكنَّه يبدو لي جِدِّيًّا في حدودِ قُدراتي الواهنةِ، وبما يتناسبُ معَ كرامتِها، ويتّفقُ تمامًا مع رياضةِ العقولِ التي تجعلُ البحثَ العقلانيَّ في كلِّ شيءٍ هدفًا لها.

أنوي أن أُبَيِّنَ أنَّ الكثيرَ من النتائجِ يمكن اشتقاقُها من فهمٍ خاصٍّ لقصيدةٍ[4] تركتْ تأثيرَها في العقولِ منذ زمنٍ طويلٍ، ولطالما قيلَ كثيرًا إنَّها مقبولةٌ ،

---

1 Fridericiana جامعةٌ أسَّسها فريدريخ الحكيم (أميرُ مقاطعةِ ساكسونيا، 1463- 1525)، سنةَ 1502 في مدينة ڤتنبورگ، فسُمِّيتْ على اسمِهِ، وسُرعانَ ما أصبحتْ مركزَ حركة الإصلاح الدينيّ في أوربا، إذ التحق بها مارتن لوثر (1483- 1546) ليكونَ أهمَّ أساتذتِها. وفيها دَرَسَ بومگارتن ثم صار أحدَ أعضاء هيأة التدريس فيها ستَّ سنينَ تقريبًا. وفي سنة 1817 (أي بعد وفاة بومگارتن بخمس وستين سنة)، اندمجتْ مع جامعة مدينة هالّة الكبيرة القريبة منها، فتغيَّرَ اسمُها إلى جامعة هالّة.

[2] يستخدم بومگارتن هنا، كلمة "prostituunt" التي تعني "يُعهِّر" من "العُهر" أو "التعهّر" أو "التصرّف كعاهرة"، يريد بذلك أن الذين يأجُرون أقلامهم ويكتبون ما يراد منهم، أو ما لا قيمة له، حرصًا على الكسب المادّي أو الشُّهرة، "يُعهّرون" صنعة الكتابة والبحث الأكاديمي. وقد خفّفتُ من التعبير رغم صدقه على حالات مؤسفةٍ موجودة دائمًا في كلّ وسطٍ أكاديميّ أو ثقافيّ.

3قد لا يبدو المقصودُ من هذه العبارة واضحًا، لكنَّ ربما كان بومگارتن يشير فيها إلى أنَّ جامعة فريدريسيانا بتقاليدها العلميَّة الراقية، قد علّمتْهُ التفكير العميق والرَّصانة العلمية لما يكتب حرصًا على كسب احترام الوسط الأكاديميّ، وهذا ما جعله "يقصِّرُ في التزامه"، أي يستغرقُ وقتًا طويلًا في تأليف رسالته هذه، حرصًا على أن تكون ذات قيمة علمية حقيقية. وبالفعل، فقد احتاجت رسالته ذات الأربعين صفحة فقط، ثلاثة أعوامٍ من الدراسة والكتابة.

4يقصِدُ قصيدة (فنّ الشعر) للشاعرِ الرومانيِّ هوراس، 65 ق. م.- 8 ق. م.

لكنْ دونَ إثباتٍ ولو لمرّةٍ واحدةٍ.[1] وأرغبُ في أن أوضِّحَ أنَّ الفلسفةَ ومعرفةَ كيفيّةِ تأليفِ قصيدةٍ، واللَّتين غالبًا ما ظُنَّ أنَّهما أمرانِ متناقضانِ كُليًّا، مرتبطانِ معًا في اتحادٍ هو أفضلُ ما يكونُ تواؤمًا.[2] ومن أجلِ هذا الهدفِ، سأنهمِكُ {من §. 1} إلى §. 11، بتطويرِ المصطلحاتِ المناسبةِ للقصيدةِ، ومن §. 13 إلى §. 65، سأحاولُ العملَ على تحديدِ نظرةٍ معيَّنةٍ عن الإدراكِ الشعريِّ. ومن §. 65 إلى §. 77، سأحدِّدُ ذلك المنهجَ الواضحَ لقصيدةٍ معيَّنةٍ، ويكونُ مشترَكًا بين جميعِ القصائدِ. وأخيرًا، من §. 77 إلى §. 107، سأُخْضِعُ اللغةَ الشعريةَ لبحثٍ مُتأنٍّ نوعًا ما. وبعد أن أكونَ بهذه الطريقةِ قد بيَّنْتُ غِنَى تعريفي، أرى من المناسبِ أن أقارنَه ببعضِ التعريفاتِ الأخرى، وأضيفَ في النهايةِ، بعضَ الكلماتِ عن الشِّعريةِ عامّةً.[3] إنَّ خطّةَ العملِ لا تسمحُ بأكثرَ من ذلك، وضعفَ القائمِ بها لا يسمحُ بما هو أحسنُ منها. ولاحقًا، ربَّما، سيكون ثَمَّةَ تأملاتٌ أزيدُ رصانةً ونُضجًا بعونِ اللهِ وتوفُّرِ الوقتِ والجَهد.[4]

---

1 كتب هوراس قصيدة (فنّ الشعر) سنة 19 ق. م. وهي قصيدة تعليمية أدبية بليغة تتألّفُ من 476 بيتًا متضمِّنةً حوالي ثلاثين قاعدةً ونصيحة للشعراء المبتدئين في كتابة الشعر بأنواعه (الغنائيّ والملحميّ والمسرحيّ). وقد حظيت القصيدة باهتمام الأدباء والنقّاد والفلاسفة دائمًا، لكن تأثيرها الحقيقيّ العميق على الآداب الأوربية بدأ مع عصر النهضة، بحيث صارت مرجعًا معترفًا به من الجميع. وبومگارتن إذ يقول هنا إن أحدًا ممن يعترفون بمرجعية القصيدة لم يحاول إثبات ذلك، يعني أنّه يريد أن يعيد قراءتها من منظور فلسفيٍّ خاصٍّ، ليطوّر قواعدها إلى ما سنعرف في نهاية رسالته أنه منهج فلسفي جديد لفهم الشعر، وهو علم الجمال.

2 هذه فكرة جريئة في وقتها، فالعداء بين الفلسفة والشعر قديم (لنتذكرْ طردَ أفلاطون الشعراءَ من جمهوريته مثلًا)، ذلك أن الفلسفة تؤكّد عمومًا، ضرورة أن تكون المصطلحات ومفاهيمها قطعية الدلالة لبناء معرفة حقيقية أداتها المنطق، وترى أن الشعر ليس أكثر من تعبيرات مشوشة عن مشاعر ورغبات وعواطف خيالات، وبالتالي، هو أبعد ما يكون عن الفلسفة، ولا يمكن أن يلتقيا. لكن بومگارتن يبدو واثقًا هنا، من إمكانية التقريب بينهما، بتأكيده أن للشعر معرفتَه التي لا يمكن تجاهلها، وكلّ ما في الأمر أنها تحتاج إلى اكتشاف منطقٍ خاصٍّ بها، سيسمّيه في آخر رسالته "علم الإدراك الحسّي".

3لا يؤكد بومگارتن هنا أنه سيبتكر "علمًا" أو "ميدانًا فلسفيًّا جديدًا"، مع أن هذا ما فعله واقعًا، بل يكتفي بالقول إنه "سيضيف بعض الكلمات عن الشعرية"!

4نفّذَ بومگارتن وعدَه هذا بعد سبعِ سنينَ، أي ابتداءً من سنة 1742 ليركّزَ على تطوير أفكاره هذه في محاضراته على مدى سبعةَ عشرَ عامًا تاليةٍ على الأقلّ، لتكوين الأساس الفلسفيّ لعلِ الجمال الحديث. وقد نشر الجزء الأوَّل من كتابه (*Aesthetica*)، سنةَ 1750، ونشر الجزء الثاني منه (*Aestheticorum*) سنةَ

{مصطلحاتٌ مفتاحيةٌ:}

§. 1.

سنفهمُ منَ الخطابِ (ORATIONEM/ discours)[1] سلسلةً من الكلماتِ الّتي تدلُ على تمثيلاتٍ[2] مترابطةٍ.

لا نحتاجُ إلّا للُّجوءِ إلى تلكَ الكلمةِ المفهومةِ جيِّدًا (*oratio*)،[3] إذا كان على أحدٍ أن يجادلَ في أنَّ كلَّ تعريفاتِ المصطلحاتِ الواضحةِ لا لزومَ لها، فحتّى الأطفالُ يفهمون ما يعنيه هذا المصطلَحُ. لكنْ، ما لم يُمنحْ معنًى محدَّدًا نستنبطه نحنُ، كلمةً، فسيتردَّدُ العقلُ المضلَّلُ ويفشلُ فعليًّا في رؤيةِ أي معنًى أو قوّةً يجبُ عزوُها للكلمةِ في حالةٍ مّا. {المصطلَحِ}(*oratio*)، عدّةُ معانٍ؛ {أوَّلُها} الصلاةُ (*oratio*) ذاتُ التأمُّلِ والانتباهِ العميقَينِ اللَّذَينِ يُوصي بهما اللّاهوتيُّ؛ لكنْ، في هذا

1759. وفي هذا الكتاب بجزأيه، كان بومگارتن أكثر فهمًا ووعيًا بأبعاد هذا الميدان المعرفيّ الجديد الذي ابتكره.

1 سألجأ إلى ذكرِ كلِّ مصلح باللغة اللاتينية كما ورد في رسالة بومگارتن أولًا، ثم مقابله الإنگليزي حرصًا على الدقة والوضوح.

2التمثيلاتُ مصطلحٌ مفتاحيٌّ رئيسٌ لدى بومگارتن، ويمكنُ أن نفهم منه "المدرَكات الحسّيّة" عمومًا. والإدراك الحسّيّ لا يعني أنَّه يظلُّ محصورًا بالأشياء المادّية الخارجية فحسبُ، بل يتَّسع أو ينتقل إلى مستوًى أعلى من التجريد، ليشملَ ما يكوّنه الذهن عنها أيضًا، من تصوراتٍ أو صفاتٍ أو ملامحَ. بمعنى أنَّ التمثيلات لها وجهان؛ خارجيٌّ موضوعيٌّ مادّيٌّ، وداخليٌّ مدركٌ تصوُّريٌّ ذهنيٌّ. وهي تختلف عن التمثيلات أو التصوُّرات المنطقية أو الفكرية المجرَّدة التي تُدرَك عن طريق التجريد العقليّ وحدَه. وتتأصَّل فكرة التمثيلات في الفلسفة العقلانية لدى لايبْنيتس وڤولف أستاذَي بومگارتن وفكرتهما الجوهرية عن علاقة العقلانيّ بما هو حسّيٌّ. وتصوُّرُ الشعر على أنه خطابٌ يقوم على تمثيلات حسّية، يتبع القاعدة نفسَها، فهو يتمثَّل الموضوعاتِ والمعانيَ والشخصياتِ وغيرَ ذلك، وهي ذاتُ ماهيةٍ حسّيةٍ يدركها الشاعر، ويعبِّر عنها بتمثيلات حسية يدركها المتلقِّي عن طريق اللغة المدرَكة حسّيًّا أيضًا بالسمع، وتثير في خياله تمثيلاتٍ ذاتَ أصلٍ حسّيٍّ تكوَّنتْ لديه بالخبرة التي نتجتْ عن تفاعلِ حواسِّهِ مع عالمه، هذا فضلًا عن أنَّ لغةَ الشعر نفسها تمثيلات ترمز إلى أشياء حسية ذهنية، وتنطوي من حيث ماهيتها الصوتية على الموسيقى المتأتّية من الوزن، وهي أيضًا تمثيلاتٌ مدرَكةٌ سمعيًّا.

3مصطلحٌ لاتينيٌّ له معنًى عامٌّ: خطابٌ أو كلامٌ أو لغةٌ أو تلفّظٌ. لكنَّه يعني أيضًا بتأثير التطوُّر الدِّلاليّ، تأثيرَ الخطاب، وأسلوبَ الكلام، والخَطابةَ، والفصاحةَ. وفي الأوساط الدينية صار يعني دعاءً أو صلاةً. وتدور تعليقة المؤلّف على الفقرة الأولى حولَ تعدُّد معاني المصطلح. لكنَّه يتوصَّلُ إلى أنَّ ما يقصده من "الخطاب" معناه العامَّ، لا أحدَ هذه المعاني المتخصصة.

الاستعمالِ، يُؤتَى بالاعتبارِ الخارجيّ ({أي} التلَفُّظُ) ليدخُلَ في تعريفِ هذا النوعِ. {المعنى الثاني هو} المقدِّمةُ (*oratio*) التي يَعُدُّها المنطِقيُّ تبعًا لأستاذِه أرسطو "خطابَ تَلفّظٍ خارجيٍّ للنَّفْسِ"[1] ويعرّفُها بأنَّها ما تكونُ أجزاؤه ذاتَ معنًى كلًّا على حِدةٍ- وإنْ شَعَرَ بالانزعاجِ، سيطالبُ أيضًا بمعرفةِ ما إذا كان القياسُ المنطقيُّ سيأخذُ في الحُسبانِ مقدِّمةً واحدةً أو عدّةَ مقدِّماتٍ. {والمعنى الثالث هو} الكلامُ (*oratio*)أي التصريحاتُ البليغةُ الملفوظةُ، التي يجبُ تمييزها بصرامةٍ عن الخُطبةِ، إذا أردنا تجنُّبَ مظهرِ المعاركِ المختلطةِ بالألعابِ. فلْندَعْ أولئك الذين يتبعونَ الاستعمالَ الشائعَ للُّغةِ يستكشفوا ما يمكنُ أن يكون عليه ما نسمّيه هذه الأيام بـ "الخطابِ" بالمعنى الأوسعِ: وإن فضّلَ أحدٌ ما أن يسمّيَهُ "محادثةً" (*sermonem*)، فلن نشُنَّ عليه حربًا لا نصرَ فيها. {لكن} من يفكِّرْ في سِيرمونات هوراس،[2] سيرى أنَّ الأفضلَ تجنُّبَ هذا المصطلحِ هنا.

2. التمثيلاتُ (REPRAESENTATIONES/ representations) المترابطةُ تُفهَمُ من الخطابِ، §. 1.[3]

بديهيةُ التعريفِ [§. 1.] هي المقدِّمةُ الصُّغرى؛ وتعريفُ "الدِّلالةِ" أو "العلامةِ" سيُعطي المقدّمةَ الكُبرى التي ستُستَثنى هنا لأنَّها مألوفةٌ كفايةً في مبحثِ الوجودِ (ontology).[4] ونلتمسُ أن نتركَها دونَ توضيحٍ {حاليًّا}، ونقولُ (بينما نُبقي هذا في الحسبانِ) إنَّ الفلاسفةَ ذوي العقولِ الصافيةِ يُوضِّحونها ويُعرِّفونها دونَ تحديدٍ إضافيٍّ. لكنَّ الاستشهادَ الافتراضيَّ بالمقدِّماتِ ليس ملائمًا، لسببينِ؛ الأوّلُ

---

1 العبارة في الأصل باليونانية.

2هي عشرُ قصائدَ ساخرةٌ (Satires) طويلةٌ نوعًا ما، للشاعر هوراس. وإشارةُ بومگارتن إلى تجنُّبِ التفكيرِ بهذا المصطلحِ، تعني أنَّ "المحادثةَ" تدخلُ في الخطابِ بمعناه العامِّ، بينما سيرمونات هوراس خطابٌ من نوعٍ خاصّ لأنَّها قصائدُ.

3لا قيمةَ للكلمات المفردة في ذاتها إلا بترابطها في خطاب. الترابط يعني تحوُّلَ الكلمات إلى تمثيلاتٍ أي أفكارٍ، وهذا يتطلّبُ نقلها من مجرَّدِ معجمٍ صامتٍ، إلى دلالاتٍ على درجةٍ مّا من التعقيد.

4 كون الدلالة والعلامة مصطلحَين مألوفَين في مبحث الوجود يأتي من أنَّ هذا المبحثَ الفلسفيَّ بوصفه أحدَ فروع الميتافيزيقا، يُعنى في جانبٍ منه بالعلاقة التفاعلية بين الفكر واللغة. وبومگارتن يريد أن يقولَ هنا، إنَّ أيَّ خطابٍ يتكوَّنُ من تمثيلاتٍ لُغويةٍ توازي التمثيلات الذهنية للأشياء، ولهذا، فهما لا تعكسانِ بعضَهما فحسبُ، بل تؤثِّرُ إحداهما في الأخرى أيضًا.

أنَّ الأدلّةَ ستُقدَّمُ من ميدانٍ آخرَ، والثاني، أنَّ الصِّلةَ لا يمكن إقامتُها إلا بالانتقالِ إلى نوعٍ آخرَ من الحججِ. يقول شيشرون: "لكنْ، هذهِ عادةُ الرياضياتيين لا الفلاسفةِ. لأنَّهم {أي الرياضياتيين} عندما يريدون أن يُقيِّموا أيَّ شيءٍ، إن كان ثَمَّةَ مسألةٌ ذاتُ صلةٍ قد دُرستْ سابقًا، يفترضون أنّها معترفٌ بها ومُثْبَتةٌ (محدَّدةٌ)، فلا يُعرّفون إلا تلك التي لم تُوضَّحْ من قبلُ. بينما يقومُ الفلاسفةُ أيًّا ما كان الموضوعُ الذي يتناولونهُ، بتحميلِه كلَّ ما يستطيعون، حتَّى لو كان مثارَ جدلٍ في موضعٍ آخرَ."[1] والثناءُ الكبيرُ والمكافأةُ الوافرةُ {في ذلك} للحكماءِ الذين {لا يتَّبِعون طريقةَ} المهندسين.

§. 3. سنَعني بالتمثيلاتِ الحِسّيةِ (SENSETIUAE / sensate) التمثيلاتِ التي يُدرِكُها الجزءُ الأدنى[2] من المَلَكةِ الإدراكيّةِ.[1]

1ينقلُ بومگارتن هنا فكرةَ شيشرون بتصرُّفٍ. ونصُّ كلامِ الأخيرِ:

"لكنَّ هذا معتادٌ من الرياضياتيّين لا الفلاسفة، لأنَّ المهندسين عندما يقومون بتعليمِ أيِّ شيءٍ، إذا كان ما تعلَّموه سابقًا ذا صلةٍ بموضوعِهم الحاليّ، فهم يعدُّونه أمرًا مفروغًا منه، وأنَّه قد سبقَ إثباتُه؛ ولا يوضِّحون إلا ما لم يكونوا قد كتبوه سابقًا. أما الفلاسفةُ، وبغضِّ النظر عن الموضوعِ الذي يتناولونه، فيجمعون كلَّ شيءٍ ذي صلةٍ به؛ على الرغم من اختلافهم عليه في موضعٍ آخرَ."

ينظر: Cicero. *Tusculan Disputations*. Revised and Corrected by W. H. Main. London: W. Pickering, 1824, V, vii, p. 232. وشيشرون (106- 43 ق. م.)، رجلُ دولةٍ وفيلسوفٌ وقانونيٌّ وخطيبٌ سياسيٌّ، تعدُّ مؤلفاتُه نموذجًا للكتابة اللاتينية الرفيعة. وكتابه هذا موضوعُه الرئيسُ ترويجُ الفلسفة اليونانية ولا سيَّما الفلسفةُ الرواقيةُ، وجاء عنوانُه من أنَّه أَلَّفَهُ في قصره ببلدة تسكولوم التي تقعُ جنوبَ شرق روما بمسافةٍ قليلةٍ.

2 في الفكرِ الفلسفيِّ التقليديّ، ملَكة الإدراك تكاد تقتصر على فهم الأفكار العقلية المجرّدة واستنتاجها منطقيًّا، أما كلّ ما يدركه الإنسان بحواسه فلاقيمة معرفية له، لأنه مشوّشٌ متغيّرٌ متحوّلٌ مبتذل. لكن بومگارتن يعيد النظر في هذه المسلّمة الشائعة، ويقسِّمُ مَلَكةُ الإدراكِ إلى جزأين؛ أعلى موضوعُه ونتاجُه فكرٌ مجرَّدٌ منضبطٌ بالمنطق ومبادئه الصارمة، ويمتاز بالتحديد الدقيق للمصطلحات والمفاهيم، والمقدّمات والنتائج، وهذا ينسجم مع التصور الفلسفي التقليدي للإدراك، وأدْنى وظيفتُه إدراكُ الأشياء عن طريق الحواسّ. وإذا كانت مُدْرَكات هذا الجزء مشوَّشةً تشوبُها العواطف والانفعالات والتخيُّلات، ولا ترقَى لذلك إلى مستوى التفكيرِ التجريديّ، وبالتالي، جرى إهمالُها دائمًا لصالح الجزء الأعلى، فإن وبومگارتن يريدُ ردَّ الاعتبار لهذه المَلَكة الدُّنيا التي نجدُها قويّةَ الحضور في الفنون ولا سيَّما الشعرُ، ليُثبِتَ أنَّ هذه المَلَكةَ لها نتاجُها المعرفيُّ القابلُ للتحليلِ الفلسفيّ. وقد عادَ لاحقًا ليحلِّلَ هذه المَلَكة الدنيا، ويكشف عن أنها ليست مجرّدَ "إدراكٍ حسيٍّ" مرتبطٍ بالحواسّ مباشرةً، بل تنطوي على أنشطةٍ ذهنيةٍ معقدة تتألَّفُ مما يلي:

لأنَّ الرغبةَ، بما أنَّها مُشتقَّةٌ من تمثيلٍ مشوّش للخيرِ،[2] تُسمّى حِسّيةً، ولأنَّها من جهةٍ أخرى، تمثيلٌ مشوَّشٌ إلى جانبِ كونِها تمثيلًا غامضًا، تُدرَكُ عن طريقِ الجزءِ الأدنى من المَلَكةِ الإدراكيةِ، فبإمكاننا أن نستعملَ الاسمَ نفسَه للتمثيلاتِ المشوَّشةِ،[3] وذلك لأنَّها قد تكونُ مميَّزةً عن المفاهيمِ المحدَّدةِ بكلِّ المستوياتِ الممكنةِ.[1]

"1) المَلَكةُ الحسِّية المتبصِّرة بالتوافق بين الأشياء، وهي الذكاءُ الحسيُّ، 2) المَلَكةُ الحسية التي تدرك الفروقَ بين الأشياء، وهي الحسّاسية الثاقبة، 3) الذاكرة الحسية، 4) ملكة الابتكار، 5) ملكة الحكم الحسيِّ والذوق سويةً مع حكم الحواسّ، 6) توقُّعُ الحالات المتشابهة، 7) ملكة التعيين/ التمييز الحسيّ."

ينظر: Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica*. Halae: Impensis Carol. Herman. Hemmerde, Editio VII, 1779, §. 640, pp. 235- 236. (الطبعةُ الأولى من كتابِه هذا صدرتْ سنةَ 1739). وهذا التحليل الفلسفي لملكة الإدراك الحسّي مبتكرٌ لأنه يستقصي ممكناتها، ويلفت الانتباه إلى جوانب حيوية منها، تؤدّي إلى الكشف عن أنها ذات فاعليةٍ معرفية حقيقية، لا مجرّدَ "إدراك حسيّ" وكفى. بكلمة أخرى: كلُّ ملَكات الإدراك الحسيّ هذه -بقدر ما تقوم به من أنشطة ذهنية معقدة- مناظرةٌ للعقلِ المجرّد، وبالتالي، لها كيانها المستقل الذي يستحق التحليل الفلسفي، حتى لو وُصِفتْ بأنها "دنيا". وأعتقد أنّ بومگارتن عندما ابتكر لها هذا الوصف، كان يريد أن يفسح لها المجال لتحظى بالقبول في الوسط الفلسفي، لأنَّ وضعَها على قدم المساواة مع العقل المجرد، كان يمكن أن يُجابةَ برفضٍ شديد.

1"ملَكة الإدراك الدنيا" مصطلح من ابتكار بومگارتن، مميّزًا بينه وبين "ملكة الإدراك العليا"، ورابطًا بينهما في الوقت نفسه. وحصر إدراك التمثيلات الحسية التي هي مادة الفنون كلها، بملكة الإدراك الدنيا أو الحسية هنا، يعني تحولًا حاسمًا جاء به بومگارتن ليبني عليه العلم الفلسفي الجديد الذي سيؤدي في النهاية إلى علم الإدراك الحسي أو علم الجمال. وهذا يعني أن بومگارتن كان واعيًا منذ البداية بهدفه من دراسته هذه.

2 تربط الفلسفة العقلانية الخيرَ بالإرادة والرغبة في أشياءَ حسيةٍ مرتبطةٍ بغريزة التملُّك أو إشباع الحاجات الجسدية، أي ما يرغب فيه الإنسان ويريده لنفسه، فتتحوَّلُ هذه الرغبةُ إلى سلوكٍ، ثم ينضبِطُ السلوك تدريجيًّا بضبط الرغبة، فيتحوَّلُ إلى الخير. ومعنى أنَّ الرغبة تمثيلٌ أو تصوُّرٌ مشوَّشٌ للخير، أنَّ الإنسان يتصوَّرُ في البداية أنَّ كلَّ ما يرغب فيه خيرٌ له، لكنَّ هذا التصوُّرَ لا يعكسُ حقيقةَ المعنى الكلِّيِّ لقيمة الخير، فهو مشوّشٌ، ولا يتَّضِحُ ويتحدَّد إلا بالتعالي على الرغبات. ولعلَّ بومگارتن يقتبسُ هذه الفكرةَ من كريستيان ڤولف، إذ يقول:

"الشهوةُ الحسّيةُ تنشأُ عن فكرةٍ مشوَّشةٍ عن الخير."

ينظر: Christiano Wolfio, *Psychologia Empirica*. Francoforti & Lipsiae: Officina Libraria Rengeriana, 1732, §. 580, p. 440.

3 "confusae/ confused" وترجَمتُها الدقيقةُ "مشوّشةٌ" وهي تقابلُ "distincta/ distinct" أي المحدَّدةُ بدقةٍ، وتُوصَفُ بها المفاهيم المجرَّدة والعقلية. ويرجع هذا التمييز بين التمثيلات إلى ديكارت لايبْنِتس وڤولف، فالأفكار عندهم تنقسم إلى نوعينِ رغم وضوحِهما: نوعٍ محدَّدٍ أي حاسمٍ دقيقٍ لا يقبلُ الخطأَ أو التأويل مثل

§. 4. نعني بالخطابِ الحسّيِّ الخطابَ الذي يستلزمُ تمثيلاتٍ حسِّيةً.

لأنَّه ليسَ ثَمَّةَ فيلسوفٌ يستطيعُ الوصولَ إلى عمقٍ كهذا بحيثُ يستطيعُ التبصُّرَ في الأشياء، مستعينًا بالعقلِ المجرَّدِ فحسبُ، دونَ أن يخالطَه تفكيرٌ مشوَّشٌ في موضعٍ أو آخر. من هنا أيضًا، ومن الناحيةِ العمليّةِ، ليس ثَمَّةَ خطابٌ يمكنُ أن يكونَ علميًّا وفكريًّا إلى درجةِ النقاءِ، بحيثُ لا نجدُ فكرةً حسّيةً على الإطلاقِ في السياقِ كلِّهِ. كذلك، إذا كان المرءُ يبحثُ عن أدلّةٍ لتفكيرٍ محدَّدٍ

التمثيلات الفلسفية والعلمية (المقدِّمات والنتائج المنطقية والمعادلات والقوانين العلمية، إلى آخره)، وكلُّها من مُدرَكات الجزء الأعلى من مَلكة الإدراك (المنطقية الفكرية العلمية)، والنوع الثاني ما يُدرَكُ بالجزء الأدنى من الإدراك الموصوف بأنَّه حِسّيٌّ، وهذه تمثيلاتٌ لا يمكن تمييزُها بمفاهيمَ دقيقةٍ، وهي مُدرَكات الحواسّ الخمس، والمشاعر والعواطف، فنحن نصفُ الحزنَ مثلًا، لكنَّنا لا نستطيعُ تحديد ماهيّته فكريًّا ومنطقيًّا، ونَصِفُ طعم شيءٍ مّا، لكنَّنا لا نعرفُ ما هو بالضبط، ولا يُمكنُنا أن نُعرّفَ غيرَنا به. من هنا، تُوصفُ تمثيلاتُ المشاعر والأحاسيس بأنَّها "مشوّشةٌ". لكنَّ كلمةَ "مشوّشة" قد تكون محيّرةً للقارئ العربيّ بما لها من معنًى يحيلُه إلى الاضطراب الإدراكيّ مثلًا. بينما المقصود بهذا الوصف هو أنَّ هذه التمثيلات لا تُعبّرُ عن المعنى بطريقةٍ قاطعةٍ حاسمةٍ، كالأفكار المنطقية، بل تُوحي به للقارئ إيحاءً عندما يتمثَّلُها أي يُدركها عن طريق التصوُّر والخيال، لذلكَ تَرجمْتُها حين يأتي بومگارتن إلى تعريف الشعر والقصيدة، إلى "مُوحية" تجنُّبًا للَّبْس أولًا، ولأنَّها الأقرب إلى طبيعة الشعر ولغته ثانيًا.

1لمزيدٍ من التوضيح، التمثيلاتُ مصطلحٌ يطلقه بومگارتن على الصور الذهنية للأشياء الحسية، أو ما يُدركُه العقل عن طريق الحسّ، والمعبَّرُ عنه باللغة، في مقابل الأفكار المجرَّدة التي يدركُها العقل عن طريق المنطق، أو الأفكار العلمية في ميادين الرياضيات والفيزياء وغيرهما. وهذه التمثيلاتُ أساسُ الشِّعر (والفنون كلِّها حسبَ وسيلتها في التعبير أو التمثيل) لأنَّ المعانيَ والصورَ التي يجسِّدُها الشعراء تكون من هذا النوع دائمًا. وعندما يَصِفُ المؤلِّفُ التمثيلات الحسِّية بأنَّها "مشوّشةٌ/ موحيةٌ"، فهذا لا يعني أنَّها غيرُ واضحة أو مفهومة، بل أنَّها لم تبلغْ مستوًى من التجريد الكافي لإدراكها عقليًّا أو منطقيًّا، لارتباطها بماهيّتها الحسية. وفي الفلسفة العقلانية، تُوصَفُ هذه التمثيلاتُ بأنَّها مشوَّشةٌ أيْ أنَّها لا يمكن التعبير عنها بشكلٍ محدَّدٍ تمامًا؛ فمثلًا لا يمكن للمرء أو حتى الشاعر أن يُعبِّرَ عن رائحة المطر إلا بعباراتٍ/ تمثيلاتٍ مشوّشةٍ تُوحي بها عن طريق تشبيهها بروائحَ أخرى، أو عن طريق ما تثيره من مشاعرَ فيه. في المقابل، يستطيعُ عالمُ الكيمياء أن يعبِّرَ عن هذه الرائحة بتمثيلاتٍ محدَّدةٍ مميَّزةٍ، عن طريق معادلةٍ كيميائيةٍ. بهذا التعريف للتمثيلات التي تُدرَك عن طريق ما يصفُه بومگارتن بـ"الجزءِ الأدنى للملكة الإدراكية" في هذه الفقرة، يُدَشِّنُ الميدانَ المعرفيَّ الجديدَ الذي سيُسمِّيه في نهاية دراسته هذه بـ "علم الإدراك الحسّيِّ= Aestheticae" الذي أهمله البحث الفلسفيّ منذُ نشأته. ثم سيتطوَّر ليُعنَى بدراسة الفنون التي يجمع بينها كونُها جميعًا تقوم على تمثيلات حسية متنوعة.

خصوصًا، فقد يجدُ تمثيلاتٍ محدَّدةٍ هنا وهناك في الخطابِ الحسّيّ؛ لكنَّ الخطابَ يبقَى حسيًّا، كما تبقى الخطاباتُ الأخرى مجرَّدةً وفكريةً.[1]

§. 5. التمثيلاتُ الحسّيةُ المترابطةُ تُدرَكُ من الخطابِ الحسّيِّ، §. 2؛ و§. 4.[2]

§. 6. الأجزاءُ المتنوّعةُ للخطابِ الحسّيّ هي: (1) التمثيلاتُ الحسِّيةُ، (2) علاقاتُها المتداخلةُ، (3) الكلماتُ أو الأصواتُ الملفوظةُ الممثَّلةُ بالحروفِ، والتي ترمزُ إلى الكلماتِ، §. 4، و§. 1.[3]

§. 7. نعني بالخطابِ الحسّيّ الكاملِ (PERFECTA/ perfect) الخطابَ الذي أجزاؤه المتنوِّعةُ موجَّهةٌ إلى إدراكِ تمثيلاتِهِ الحسِّيةِ، §. 5.[4]

§. 8. سيكونُ الخطابُ الحسّيُّ أكثرَ كمالًا كلَّما كانتْ مكوِّناتُه تميلُ {أكثرَ} إلى إثارةِ التمثيلاتِ الحسِّيةِ، §. 4، و§. 7.[1]

1من أجل دعم فكرته عن هذا الميدان الجديد الذي يستحقُّ الاهتمامَ الفلسفيَّ الآن، يبيِّنُ بومگارتن في هذه التعليقةِ أنَّ القول بأنَّ الفلسفةَ ميدانُ الفكر المجرَّد القائم على العقلانية والمنطقية الصارمة زعمٌ يفتقر إلى المصداقية والواقعية، وأدَّى إلى إهمال المعرفة المدرَكة عن طريق الحسّ. ذلك أنَّ التمثيل الحسّيّ للأفكار الفلسفية يتداخل مع التجريد المنطقيّ في كثيرٍ من الأحيان (لنتذكّرْ مثلًا، أنَّ أفلاطون الذي كان شاعرًا، كثيرًا ما كان يستعمل التمثيلات الشعرية الخيالية لإيصال أفكاره الفلسفية، ومن ذلك، أمثولةُ الكهف التي وصَفها لإثبات فكرته عن عالم المُثُلِ)، وبالتالي، لا مبرِّرَ لإهمال الإدراك الحسّيّ وتمثيلاته.

2الإحالةُ إلى الفِقرتين 2 و4، توضِّحُ أنَّ الخطاب الحسيّ يتكوَّن من تمثيلاتٍ حسيةٍ مترابطةٍ. وهذا الخطاب يمتاز بالكلِّية في ذاته. أيْ أنَّ التمثيلاتِ تحدِّد الماهية الحسية للخطاب، كما أنَّه هو الذي يُضفي عليها حسِّيتَها في الوقت نفسه.

3حسِّيةُ الخطابِ الشعريّ ذاتُ وجهَين؛ تصوُّريٌّ يتعلَّقُ بالتمثيلاتِ الحسية بما هي صورٌ ذهنيةٌ مدرَكةٌ عن طريقِ الحسِّ، ولغويٌّ يجسِّدُ هذه التمثيلاتِ والصورَ بوساطة الكلمات، وهذا الوجه ذو قيمةٍ صوتيةٍ أي أنَّه مدرَكٌ حسيًّا أيضًا، وبالتالي، سيمثِّلُ القيمة الإيقاعية للخطاب الشعريّ. وكِلا الوجهَين يرتبطُ بالآخر في علاقاتٍ ذهنيةٍ لغويةٍ ذات مستوياتٍ متعدِّدةٍ. والإحالة إلى الفِقرتين 4 و1، تؤكِّدُ كليةَ الخطاب بوجهيه هذين والعلاقاتُ بينهما.

4الكمالُ تخصيصٌ لعمومية الخطاب ليتحوَّلَ إلى الخطاب الشعريّ. أيْ أنَّ بومگارتن يتقدَّمُ خطوةً أخرى لتعريف الشعرِ بحصر المعنى بوصفه خطابًا يمتازُ بالكمال. وهذا يعني تركيزَ الذهن على الماهية الحسية للخطاب لإدراكه في ذاته عن طريق مكوِّناته من الصور الحسية الذهنية- اللغوية المترابطة.

{ماهية الشعر والقصيدة:}

§. 9. نعني بالقصيدةِ (POEMA/ poem) خطابًا حسِّيًّا كاملًا، وبالشعريةِ (POETICE/ poetics)مجموعةَ القواعدِ التي تخضعُ لها القصيدةُ، وبالشعريةِ الفلسفيةِ (PHILOSOPHIA POETICA) علمَ الشعريةِ، وبالشعرِ (POESIS/ poetry)حالةَ تأليفِ قصيدةٍ، وبالشاعرِ (POETA/ poet) الإنسانَ الذي يستمتعُ بتلك الحالةِ.[2]

1مكوّناتُ الخطاب الشعريِّ تحقّقُ كمالَها بوساطة قدرتها على إثارة التمثيلات الحسية في ذهن المتلقِّي. وكلَّما كانتْ هذه القدرةُ أكثرَ كفاءةً في ذلك، زاد تأثيرُ الخطاب الشعريّ، وارتفع مستواه الفنيُّ. هنا إشارةٌ إلى كثافة اللغة الشعرية وإيحائها المتواصلِ بالمعاني أو الصور الذهنية ذات الطابع الحسيِّ.

2ينتقلُ المؤلِّفُ هنا إلى مزيدٍ من التخصيص في تعريف الخطاب الشعريّ. فالقصيدةُ لكي تستحقَّ هذا الاسمَ يجبُ أن تتوفرَ على كمال حسّيتها من الناحيتين التمثيلية واللغوية، والعلاقات المعقدَّة بينهما. والكمالُ يحقّقُ القيمةَ النوعيةَ لهذا الخطاب الحسيِّ المتجسِّد في القصيدة. ونتيجةً لهذا المنظور، يقدِّمُ بومگارتن بديلًا جذريًّا للنظرة المدرسية التقليدية التي تفتقرُ إلى الحيوية والفهم المتعمِّق لماهية الشعر والقصيدة. بكلمة أخرى؛ ربما كان بومگارتن هنا أول من عرّف القصيدة هذا التعريف الذي يمثل تحوُّلًا جذريًّا في النظر إلى الشعر وفهمه فلسفيًّا على النحو الذي يؤدي إلى تأسيس منهج جديد هو علم الجمال.

تتضمَّن هذه الفِقرة أيضًا إشارةً سريعةً إلى أربعة مصطلحاتٍ ستتكرَّر كثيرًا من الآن فصاعدًا؛ الأول هو "الشعرية"، ويقصد به بومگارتن التقنياتِ الفنيةَ القائمةَ على قواعدَ معترَفٍ بها لدى النُّقّاد، والتي تتحقَّق من خلالها ماهيّةُ الشعر في القصيدة. والثاني هو الشعرية الفلسفية ويقصد به المنهج الذي يجبُ أن يُدرَسَ به الشعر، لأنَّ هذا الفنَّ يتطلَّبُ ضوابطَ منهجيةً ذاتَ منظورٍ كليٍّ مرنٍ للكشف عن قيمته النوعية عن طريق التحليل الفلسفيِّ. وفي ذلك إشارةٌ إلى ما سيكون عليه علم الجمال بوصفه دراسةً فلسفيةً للفنون. التعريفان التاليان للشعر والشاعر غريبان للغاية لأنَّ هذه أوَّلُ مرّةٍ نجد فيلسوفًا يعرّف الشعر بأنَّهُ "حالةٌ". ولعلَّ تفسير ذلك أنَّ عملية تأليف الخطاب الشعريّ تتطلَّبُ انتقالًا من الحالة الطبيعية العادية للكلام إلى مستوًى أرقى مختلفٍ من حيثُ النوعُ (كما يختلف المشي عن الرقص، والكلام عن الغناء مثلًا، إذ يتطلَّبانِ الانتقالَ إلى "حالةٍ" نوعيةٍ مختلفةٍ من النشاط العاطفيّ والشعوريّ والجسديّ)، بكلمةٍ أخرى: الشعر - الحالة النوعية يُنتِجُ القصيدةَ- الخطابَ ذا الكمال. إلى ذلك، يشير هذا التعريف إلى وعي بومگارتن بالمنهجِ الفلسفيّ الذي يريدُ تكريسَه لدراسة الشعر والفنّ، ذلك أنّ كونَ الشعر "حالةً" يعني أنّه نتاج تجربةٍ جماليةٍ يمرُّ بها الشاعر، وإدراكهُ وفهمه يتطلَّب تجربةً جماليةً من النوع نفسه يمرُّ بها المتلقّي، وهذا ما سيكون عليه "علم الجمال" في جوهره بوصفه دراسةً منهجيةً لفنّ الشعر وسائر الفنون. وأمَّا تعريف بومگارتن للشاعرِ بأنَّه من "يستمتِع" بهذه "الحالة"، فهي إشارةٌ غريبةٌ لكنَّها متبصِّرةٌ إلى المتعة التي يثيرها الإبداع الفنّي ولا يدركها إلا فنّانٌ حقيقيٌّ يكرِّس كلَّ طاقاته الذهنية والعاطفية من أجلِ إنجاز عملٍ فنّيٍّ. والشاعر يفعل هذا، فهو

لأنَّ إعادةَ تنظيمِ هذه المصطلحاتِ المدرسيةِ عن طريقِ تعريفاتٍ اسميةٍ {مأخوذةٍ من} "الخزانةِ الممتلئةِ لأتباعِ سكاليگر وڤوس".[1] وآخرين كُثرٍ، متاحةٍ ثَمَّةَ لتُسرقَ. ولا يهمُّ مدى استعدادِنا للتعمُّقِ في هذا، إذ سنتوقَّفُ إذا ركَّزنا اهتمامَنا على هذا الأمرِ الوحيدِ: يبدو أنَّ نونيوس مارسيلوس وأفثونيوس ودوناتوس ولوسيليوس[2] يعرِّفون القصيدةَ والشعرَ على نحوٍ كمّيٍّ فحسبُ. والقصيدةُ عندهم جزءٌ معيَّنٌ من الشعرِ، أيْ من قصيدةٍ أكبرَ، بحيثُ أنَّ الشعرَ والقصيدةَ يختلفان بالطريقةِ نفسِها التي تختلفُ بها إلياذةُ هوميروس عن دليلِ السُّفُنِ اليونانيةِ.[3] لكنَّ ڤوس يعارضُ هؤلاء المراجعَ بحقيقةِ أنَّ للعُرْفِ:

يستمتِع باستغراقه في إنجاز قصيدته بتمثيلاتها الحسّية واللغوية، أي بكونها ممارسةً جماليةً. جديرٌ بالذكر، أن بومگارتن يستخدم مصطلح "الشعرية" هنا وظيفةً ومنهجًا، بالطريقة نفسها التي نجدها لدى أعلام النقّاد في القرن العشرين مثل رومان ياكوبسن، وميخائيل باختين، ورولان بارت، وتزفيتان تودوروف، إلى آخره، الأمر الذي يدلُّ على أنّهم يبنون على إرثهم، ولا يتعالَون عليه بزعم "حداثتهم".

1يشيرُ المؤلّفُ هنا إلى يوليوس كايسر سكاليگر (1484- 1558)، وهو فيلسوفٌ وطبيبٌ إيطاليٌّ. من أهمّ مؤلَّفاته (*Poetices Libri Septem*, 1561). وأما ڤوس (جيراردوس يوانيس ڤوسيوس) (1577- 1649)، فهو فيلسوفٌ ولاهوتيٌّ هولنديٌّ. من مؤلَّفاته (*De Artis Poeticae Natura*, 1647). وكلاهما من النقّاد المتأثّرينَ بالمنظور الأرسطيِّ لفنّ الشعر في عصر النهضة. وإشارة بومگارتن إليهما هنا، انتقادٌ لمنظورهما التقليديّ الذي يتعامل مع فنّ الشعر على نحوٍ تجريديٍّ. فأرسطو في كتابه "فنّ الشعر" والنقّاد الأرسطيّون لم يهتمّوا على الإطلاق، بماهية الشعر في ذاته، بل تعاملوا معه بصفته خطابًا قابلًا للتجريد الفلسفيّ الذي يبحث في كلّياته نظريًّا. في حين أنَّ ما يريده بومگارتن التركيزَ على حسّية الخطاب الشعريّ وتمثيلاته وماهيته اللغوية مجسَّدةً أو متعيّنةً في "القصيدة"، خلافًا لكلِّ معاصريه والسابقين له من النقَّاد الأرسطيين الذين أهملوا أهمَّ ما يميّز الخطابَ الشعريَّ من وجهة نظره، وهو الكمالُ الحسيُّ-الفنيُّ. وهذا هو السبب في أنّي ترجمت عنوان الرسالة إلى: (تأمُّلاتٌ فلسفيةٌ في بعض المسائل المتعلّقة بـ "**القصيدة**") وليس ("تأمُّلات في "**الشعر**") كما فعل مترجما الرسالة إلى الإنكليزية.

2هؤلاءِ نحويّونَ رومان من القرنين الثالثِ والرابعِ الميلاديين، ما عدا لوسيليوس، فهو شاعرٌ رومانيٌّ مغمورٌ من القرن الثاني الميلادي. والإشارة إليهم هنا كما يبدو، لإيضاح طريقتهم المدرسية الجامدة في فهم الشعر بإزاء المنظور الفلسفيِّ الحيويّ الذي يعرضُه بومگارتن هنا.

3إشارةٌ إلى المقطع الطويل الشهير المكوّن من مئتين وخمسة وستين بيتًا من إلياذة هوميروس المعروف بـ (νεῶν κατάλογος/ Catalogue of ships)، وفيه تَعدادٌ ووصفٌ مفصَّلٌ لسفن الأسطول اليونانيّ المتجّه إلى طروادة (21 سفينةً و46 قائدًا). ينظر: *Iliad*, II, 494- 759. ومن هذا المثال يبيّنُ بومگارتن أنَّ العلاقةَ بين القصيدة والشعر ليست علاقةً كميةً بين جزءٍ وكلٍّ، كما يرى النقَّادُ التقليديونَ الذين ذكرَهُم، بل علاقةٌ نوعيةٌ لنتاجٍ مستقلٍّ (خطابٍ حسيٍّ كاملٍ) هو القصيدة، بحالةٍ تُنتِجُه هي الشعر.

"سلطةً تتضمَّنُ الحكمَ والقواعدَ ونماذجَ اللغةِ."[1]

غيرَ أنَّه حين يعترفُ بأنَّ شيشرون يستعملُ "الشعرَ" مكانَ "القصيدةِ"، فنادرًا ما يطلبُ موافقةَ الآخرين لأنَّ المقاطعَ المستشهدِ بها، تبدو أنَّها تُوحي بالعكسِ. وعندما ينسُبُ شيشرون إلى هوميروس فنَّ الرَّسمِ لا فنَّ الشعرِ،[2] فهو يعبِّرُ عن إعجابِه بقدرةِ رجلٍ أعمى على محاكاةِ كلِّ شيءٍ، حتّى تلك الأشياءَ التي تُدرَكُ عن طريقِ البصرِ. لكنَّه لا يصرِّحُ، على الأقلِّ، ليس حصريًّا، بتأثيرِ هذا الفنِّ، كما يجبُ أن يفعلَ إذا كان من الممكنِ تبريرُ المعنى غيرِ المعتادِ لمصطلحِ "الشعرِ" من هذا الاستشهادِ. المقطعُ الآخرُ من شيشرون ليس موجودًا في الكتابِ السادسِ من المحاججاتِ التوسكوليةِ،[3] كما قرأْنا في كِلتا طبعتَي {كتابِ} فُوس، بل في الكتابِ الرابعِ، حيثُ يقولُ شيشرون: إنَّ كلَّ شعرِ أناكريون عن الحبِّ.[4] ومع

---

1 هذه العبارةُ من قصيدة فنّ الشعر لهوراس، البيتان 71- 72 (ينظر: Horace, *Satires, Epistles, and Ars Poetica*. With English translation by H. Rushton Fairclough, Cambridge, Mas.: Harvard University Press, 1929, p. 457. يترجمُ لويس عوض هذه العبارةَ إلى "إذا اقتضَى العرفُ ذلك بما له من تحكُّمٍ مطلقٍ وحقٍّ مشروعٍ في تكييفِ أصولِ الكلامِ." ينظر: هوراس، فنّ الشعر، ترجمة د. لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988، ص. 114.) وهي تأتي في سياق حديث هوراس عن الألفاظ وذيوعها وإهمالها وسقوطها من الاستعمال.

2 إشارةٌ إلى عبارةٍ ذكرها شيشرون في تقييمه لشعر هوميروس:

"قِيلَ أيضًا إنَّ هوميروس كان أعمى، لكنَّنا نرى رسمَهُ إضافةً إلى شعرِه. أيُّ بلدٍ وأيُّ ساحلٍ، وأيُّ جزءٍ من بلادِ اليونانِ، وأيّةُ هجوماتٍ عسكريةٍ، وأيةُ استعداداتٍ للمعاركِ، وأيةُ سفينةٍ، وأيةُ حركةٍ للرجالِ والحيواناتِ، لم يصفْها إلى درجةِ جَعْلِنا نرى ما لم يكنْ هو نفسُه يستطيعُ رؤيتَهُ؟"

ينظر: Cicero, *The Tusculan Disputations*, V, xxxix, p. p. 283- 284. وبالمناسبة، هوراس مشهورٌ بعبارة "Ut Pictura, Poesis erit." = "مثلَ الرسمِ، يكونُ الشعرُ" (Horace, *Satires, Epistles, and Ars Poetica, p. 481;* فنّ الشعر، البيت 361. ترجمةُ لويس عوض، ص. 134، "شأنُ القصيدةِ كشأنِ الصورةِ")، التي اقتبسَ مضمونَها من الفكرة التي تُنسَبُ إلى سيمونيدس الكيوسي (556- 468 ق. م.) الشاعر اليوناني: "Ένα ποίημα είναι μια εικόνα που μιλάει, μια εικόνα είναι ένα σιωπηλό ποίημα" = "الشعرُ رسمٌ ناطقٌ، والرسمُ شعرٌ صامتٌ". وسيعود بوومگارتن إلى المقارنة بين الشعر والرسم في §.. 39 أدناه.

3ينظر الهامش رقم 10 أعلاه.

4أناكريون (570- 490 ق. م. تقريبًا) شاعرٌ يونانيٌّ غنائيٌّ اشتُهِر بقصائد الحبّ والشهوة، والتراتيلِ المكرّسة للإلهة أفروديت والإلهَين ديونيسيوس وإيروس. وعن إشارة شيشرون إليه التي يذكرها بومگارتن هنا، ينظر:

ذلك، ليس من الصعبِ جِدًّا أنْ أُقِرَّ، ما لم أكن مخطِئًا، بما إذا كان يمكنُ للمرءِ هنا، أن يستبدلَ بشكلٍ صحيحٍ مصطلحَ "قصيدة" في صيغةِ المفردِ [بـ"الشعر"]، أو ما إذا كان شيشرون لا يقولُ بالأحرى، إن كلَّ الزخمِ وراءَ غزارةِ البديهةِ أنَّ شعرَ أناكريون موجَّهٌ لتمجيدِ الحبِّ فحسبُ، وأنَّ احتفاظَ {مصطلحِ} "الشعرِ" بشرعيّتِه مبرَّرٌ تمامًا.[1]

§. 10. المكوِّناتُ المتعدِّدةُ للقصيدةِ هي: (1) التمثيلاتُ الحسِّيةُ، (2) علاقاتُها المتداخلةُ، (3) الكلماتُ بوصفِها علاماتٍ، §. 9، و§. 6.[2]

§. 11. سنعني بالشعريِّ (POETICUM/ poetic) أيَّ شيءٍ يمكنُه أن يُسهمَ في كمالِ القصيدةِ.[3]

§. 12. التمثيلاتُ الحسيةُ مكوِّناتٌ للقصيدةِ، §. 10، وبالتالي {هي مكوِّناتٌ} للشعرية، §. 7. ولأنَّ التمثيلاتِ الحسيةَ إمّا غامضةٌ أو واضحةٌ، §. 3، فكذلك التمثيلاتُ الشعريةُ؛ غامضةٌ أو واضحةٌ.[1]

The Tusculan Disputations, IV, xxxiii, p. 214. والمناقشةُ تخصُّ كلمة Poesis اليونانية (وتعني في الأصلِ: يصنع أو يعمل، ثم تطوَّر معناها إلى: فعلِ إيجاد شيءٍ لم يكنْ قد وُجِدَ من قبلُ)، ثمَّ صارتْ تعني الشعر والقصيدة معًا، أيْ أن هناك ترادفًا بينهما سببُه الاستعمال والعُرف. والإشكالُ الذي يثيره ترادفُ معنى الكلمة، هو سبب مناقشة بومگارتن لها هنا.

1الفرق التقليديّ بين الشعر والقصيدة، هو أنَّ الشعرَ فنٌّ والقصيدةَ تأليفٌ، والعلاقة بينهما علاقة جزءٍ بكلٍّ، أيْ أنَّ الشعر بصفته فنًّا وصنعةً وجنسًا أدبيًّا يُستخلصُ من القصائد بكلّ أنواعها وأشكالها وموضوعاتها المتنوّعة، مثلما أن الرسمَ فنٌّ من الفنون، لكنَّ كلَّ لوحةٍ مرسومةٍ وجودٌ نوعيٌّ قائمٌ بذاته يكونُ موضوعًا للدراسة والتحليل في ذاته بعيدًا عمّا يمكن أن يُقَرَّ من كلّيات فنّ الرسم النظرية ومبادئه العامّة. ومن هنا، فإنّ بومگارتن في هذه المناقشة يؤكِّدُ أنَّ العلاقة بين الشعر والقصيدة ليستْ كمّيةً وليست علاقةَ جزءٍ بكلٍّ، بل هي نوعيةٌ، وبالتالي، فالقصيدة بصفتها خطابًا حِسّيًّا يمتاز بالكمال، كما يُعرِّفها في هذه الفِقرة، ليستْ مكوِّنًا لشيءٍ أعلى أو أشملَ منها، بل هي وجودٌ نوعيٌّ قائمٌ بذاته.

2تبدو هذه الفِقرةُ تَكرارًا للفِقرةِ 6 أعلاه، لكنْ يجب الأخذ في الحسبان أنَّ بومگارتن انتقل الآنَ إلى تعريف القصيدة في ذاتها حصرًا، بعيدًا عن عمومية الخطاب الحسّي، ذلك أنَّ المصطلح الأخير –أي الخطاب الحسّي- قد يشمَلُ أنواعًا من الخطابات اللغوية التي لا ترقى إلى الشعر الحقيقيّ.

3المقصود بالشعريّ في هذه الفِقرة، الفنّيُّ، أو الجميلُ الفنّيُّ في الشعر، وسيستعرض بومگارتن فيما يلي أنواعًا كثيرةً منه، وكلُّها يُسهِمُ في "كمال" القصيدة. وعندما يَصِفُ بومگارتن في الفِقرات اللاحقة شيئًا معيَّنًا بأنَّهُ شعريٌّ، مثلُ قوله في §. 28 أدناه: "الصورُ تمثيلاتٌ حسيةٌ، وبالتالي، هي "شعريةٌ""، فهو يقصدُ أنَّها عنصرٌ من عناصرِ الجمال الشعريِّ التي تُسهمُ في كمال القصيدة وإغنائها.

بالطبعِ، يمكنُ أن تكونَ تمثيلاتِ الشيءِ نفسِه غامضةً لشخصٍ ما، واضحةً لآخرَ، أو حتّى محدَّدةً لثالثٍ. لكنْ، بالنظرِ إلى أنَّ المناقشةَ تتعلقُ بالتمثيلاتِ التي يُقصَدُ تحديدُها في الخطابِ، فنحن نعني بها تلك التمثيلاتِ التي ينوي المتحدِّثُ إيصالَها. لذلك، نحن نتحرَّى هنا تلك التمثيلاتِ التي ينوي الشاعرُ ذِكرَها في القصيدةِ.

§. 13. في التمثيلاتِ الغامضةِ، لا يوجدُ الكثيرُ من التمثيلاتِ للسِّماتِ المميَّزةِ بالقدرِ الكافي للتعرُّفِ عليها وتمييزِها عن الأخرى، ولأنَّها في الواقعِ، موجودةٌ في تمثيلاتٍ واضحةٍ (حَسَبَ التعريفِ). لذلك، سيُسهِمُ المزيدُ من العناصرِ في توصيلِ التمثيلاتِ الحسيةِ إذا كانت واضحةً أكثرَ ممّا لو كانت غامضةً. وبالتالي، فالقصيدةُ التي تكونُ تمثيلاتُها واضحةً أكثرُ كمالًا من تلك التي تكون تمثيلاتُها غامضةً، والتمثيلاتُ الواضحةُ أكثرُ شعريةً من تلك الغامضةِ، §. 11.[2]

ينبغي أن يهمَّ هذا من يفترضون خطأً، أنَّه كلَّما كان أسلوبُهم أكثرَ غموضًا وتعقيدًا، زادتْ "شعريةُ" لغتِهم. {لكنَّنا} بالتأكيدِ، لا نريدُ أن نوافقَ على رأيِ الذين يرفضون {أشعارَ} خِيرةِ الشعراءِ مهما كانتْ، لأنَّهم قرَّروا أن يرَوا فيها بعيونِهم المغشّاةِ ظلامَها الحالِكَ وليلَها البهيمَ. كقولِ بيرسيوس في قصيدته الرابعة، البيتين 45- 46، مثلًا:[3]

"إذا حرصتَ على دقِّ الغطاءِ الحجريِّ للبئرِ بخشبةٍ مرّاتٍ عديدةً،

1ثنائيةُ الغموض والوضوح تخصُّ التمثيلات اللغوية للمدرَكات الحسية، فإذا كانتْ غامضةً فلن تنطويَ على تمثيلاتٍ كثيرةٍ، وبالتالي، لا توضِّحُ موضوعها، وإذا كانت واضحةً فهي شعريةٌ وتزيد من كمال القصيدة لأنَّها تتكوَّنُ من تمثيلاتٍ عديدةٍ تزيد الوضوح. بومگارتن يرى أنَّ الغموضَ يُنقِصُ من كمال القصيدة، لأنّه ليس شعريًّا.

2يرى بومگارتن أن الغموض في القصيدة ينتقص كمالها، وبالتالي جمالها. والقصيدة تزداد كمالًا كلّما ازدادت تمثيلاتها وضوحًا. لكن ذلك لا يعني المباشرة والتقريرية. فالوضوح المقصود هنا يقوم على شعرية التمثيلات أو كمالها في ذاتها.

3أولوس پيرسيوس فلاكوس (34- 62 م)، شاعرٌ رومانيٌّ اشتُهِرَ بقصائده الساخرة.

فستُعطي الناسَ آذانًا عَطشَى بلا جدوَى."[1]

فوحدَه الجاهلُ بالتاريخِ النيرونيِّ سيكون متسرِّعًا لدرجةِ أن يصفَ هذا {البيتَ} بأنَّهُ ظلامٌ سيميريٌّ.[2] ومن يرجعُ إلى هذا التاريخِ إمَّا أنَّه سيتوصَّلُ إلى المعنى ويختبرُ تمثيلاتٍ واضحةً بما فيه الكفايةُ، أو أنَّه لا يعرفُ اللغةَ اللاتينيةَ.

§. 14. التمثيلاتُ المحدَّدةُ، التامَّةُ، الملائمةُ، المفصَّلةُ على المستوياتِ كافّةً، ليستْ حِسّيةً، وبالتالي، فهي ليستْ شِعريةً، §. 11.[3]

ستصبحُ حقيقةُ هذا واضحةً لاحقًا عن طريقِ التجربةِ. لنفترضْ أنَّنا قرأْنا لرجلٍ متمرِّسٍ في الفلسفةِ، وهو في الوقتِ نفسه، ليس غريبًا تمامًا عن الشعرِ، بضعةَ أبياتٍ مليئةٍ بالتمثيلاتِ المحدَّدةِ، على سبيلِ المثالِ:

"التفنيدُ هو الدليلُ على خطأِ الآخرينَ.

1النصُّ اللاتينيُّ لهذا البيت " Si puteal multa cautus vibice flagellas Nequiquam populo bibulas donaueris aures"، والمشكلةُ في عبارة "الدقُّ على الغطاءِ الحجريِّ للبئرِ"، إذ أنَّ معناها غيرُ واضحٍ، (ينظر مثلًا: Niall Rudd, *Horace: Satires and Epistles, Persius: Satires*. London: Penguin books, 1997, C. IV, 48- 50, p. 149.)، وتعليقًا على البيت، نفسه، ص. 203، يقول المترجم: "لا أحدَ يعلم على وجه التأكيد ما يعنيه هذا."ويشير مترجِما رسالة بومگارتن: *Reflections on poetry*, p. 82، إلى ترجمةٍ أخرى للبيت، ويصفانها بـ "الغريبة". لكن يبدو لي أنَّ البيت يتضمَّنُ صورةً استعاريةً لعلاقة الشاعر بجمهوره، ولعلَّ المقصودُ من الدقّ على الغطاء الحجريّ للبئر تملُّقَ الجمهور ومراعاةَ أهوائهم، وانتظارَ صدى الدقّ المتمثِّلِ بمدحِهم. وهو أمرٌ يراه الشاعرُ بلا جدوى. وتدعم هذا التفسيرَ تكملةُ البيتين التي يختمُ بها پيرسيوس قصيدتَهُ:

"تَخَلَّ عمّا ليس أنت؛ دعِ العامَّةَ يستعيدوا ما منحوه لك؛

عِشْ وحيدًا، وتَعلّمْ كم كان ما تحصُلُ عليه {منهم} سريعَ الزوالِ."

وبومگارتن يبدو واثقًا من فهمه البيتَ، وإن لم يشرحْهُ، وضربَ به مثلًا على الغموض الذي يتَّضِحُ إذا عُرِفَ سياقُه التاريخيُّ.

2نسبةً إلى السيميريّينَ وهم شعبٌ تذكر الأساطير اليونانية أنه يعيش في ظلامٍ دامسٍ في شَمال غرب أوربا. ودلالة التعبير المجازي أن بومگارتن يرى أنَّ بيت پيرسيوس فيه قَدْرٌ من الغموض لكنْ ليس إلى درجة الحكم عليه بالتَّعْمِيَة، لأنَّ الاطلاع على التاريخِ النيرونيّ يبيّنُ معناه، ذلك أنَّ الإمبراطورَ الرومانيَّ نيرون (37- 68 م.) كان موهومًا بأنَّ لديه موهبةً فريدةً في الغناء والتمثيل، وكان حريصًا على سَماع مديح بطانته من المتملِّقين بشأن ذلك. وهو عبرةٌ للشعراء الذين يبحثون عن الشهرة وينتظرون مديح العامّة، بدلًا من تنمية موهبتهم وإتقان صنعتهم.

3يقصد الأفكار المنطقية المجرَّدة، أو الكلام التقريريَّ المباشر الدقيق، لأنَّ معناه محدَّدٌ تمامًا، لا يتضمَّن تمثيلاتٍ مُوحيةٍ تثير الخيال.

لا يفنِّدُ أحدٌ إلا إذا أثبتَ بذلك

مغالطةَ الآخرِ. ولكنْ إذا كنتَ تريدُ أن تُثْبِتَ

مثلَ هذهِ الأمورِ، فالواضحُ أنَّ عليك دراسةَ المنطقِ.

وعندما تفنِّدُ، ففهمُكَ خطأٌ بالتأكيد

إذا لم تكن منطقيًّا من السطرِ الأوّلِ."[1]

لا تكاد أبياتُ {هذا المتمرِّسِ بالفلسفةِ} هذه تمرُّ دونَ اعتراضٍ على الرغمِ من أنَّها مثاليةٌ من حيثُ النَّظمُ. وربَّما لن يعرفَ هو نفسُه السببَ الذي يجعلُ هذه الأبياتَ تبدو بلا قيمةٍ، إذ ليس ثَمَّةَ ما يُنتقَدُ فيها سواءً من حيثُ الشكلُ أو المحتوى. وهذا هو السببُ الرئيسيُّ الذي يجعلُ الفلسفةَ والشعرَ نادرًا ما يُعتقَدُ أنَّهما قادران على أداءِ المَهمّةَ نفسَها، لأنَّ الفلسفةَ تسعَى للتحديدِ المفاهيميّ فوقَ كلِّ شيءٍ آخرَ، في حينِ أنَّ الشعرَ لا يسعَى لتحقيقِ ذلك، لأنَّه يقعُ خارجَ ميدانِهِ. فإذا بَرِعَ امرؤٌ في كلِّ جزءٍ من جزأَي مَلَكةِ الفهمِ {§. 3}، وكان بإمكانِه توظيفُ كلٍّ منهما حَسْبَ إرادتِه في مجالِه المناسبِ، فسيكرّسُ نفسَه بالتأكيدِ، لممارسةِ أحدِهما دونَ الإضرارِ بالآخرِ. وسيدركُ أنَّ أرسطو ولايبْنِتس ومئاتٍ غيرَهما ممن أضافوا عباءةَ الحكيمِ إلى إكليلِ غارِ الشاعرِ كانُوا عباقرةً لا مخبولين.

§. 15. التمثيلاتُ الشعريةُ تمثيلاتٌ واضحةٌ، §. 13، ووضوحُها يتطلَّبُ أن تكونَ إمّا محدَّدةً أو مُوحيةً، ولأنَّها ليستْ محدَّدةً، §. 14، فهي مُوحيةٌ.[2]

§. 16. عندما يُمثِّلُ (أ) أكثرَ من تمثيلِ (ب)، و (ج)، و (د)، وما إلى ذلك، مع أنَّها كلَّها موحيةٌ، فسيُقالُ إنَّ (أ) ذو وضوحٍ أشدَّ (EXTENSIVE CLARIOR/ extensively clearer) من البقيّةِ.

1هذه الأبيات المنظومة التي قد تكون من تأليف بومگارتن نفسه، مثالٌ على ما قاله في هذه الفِقرة، وهي نموذجٌ للتمثيلات الواضحة المحدَّدة، أيْ أفكارٌ معبَّرٌ عنها بلغةٍ تفتقر إلى التمثيلات الحسّية الموحية، فهي مجرَّدُ نَظْمٍ ليس فيه من الشعر سوى الوزن، وهي لذلك ليست شعريةً لأنَّها أفكارٌ منطقيةٌ. وهذا شبيهٌ بالنظم التعليميّ في الموروث العربيّ.

2الوضوحُ هنا مقابلٌ للغموض، والإيحاءُ مقابلٌ للتحديد. فالخطاب الذي يمتاز بالوضوح والتحديد خطابٌ منطقيٌّ، بينما الخطاب الذي يمتاز بالوضوح والإيحاء خطابٌ شعريٌّ لأنَّه يتكوَّنُ من تمثيلاتٍ حسيةٍ واضحةٍ موحية.

اضطُرِرنا إلى إضافةِ هذا التقييدِ حتى نتمكَّنَ من التمييزِ بين درجاتِ الوضوحِ هذه وبين تلك التي سبقَ فهمُها كفايةً، والتي، عن طريقِ تمييزِ الخصائصِ، تبلغُ أعماقَ الإدراكِ وتجعلُ أحدَ التمثيلاتِ أوضحَ من الآخرِ.

§. 17. في التمثيلاتِ الواضحةِ للغايةِ، يكون التمثيلُ بطريقةٍ أكثرَ حسّيةً من تلك الأقلَّ وضوحًا، §. 16؛ لذلك، {التمثيلاتُ الوُضْحَى[1]} تُسهِمُ أكثرَ في كمالِ القصيدةِ، §. 7.

لهذا السببِ، التمثيلاتُ الوُضحى شعريةٌ بشكلٍ خاصٍّ، §. 11.

§. 18. كلَّما كانتِ الأشياءُ أكثرَ تفصيلًا، زادَ مضمونُ تمثيلاتِها. في الواقعِ، كلَّما جُمِعتْ معًا في تمثيلٍ مُوحٍ، زاد الوضوحُ الذي يمتلكُه التمثيلُ، §. 16، وكان أكثرَ شعريةً، §. 17. لذلك، التفصيلُ في الأشياءِ إلى أقصى حدٍّ ممكنٍ عندما تُمثَّلُ في قصيدةٍ، شعريٌّ، §. 11.[2]

§. 19. يكونُ التفصيلُ {في وصفِ} الأفرادِ في جميعِ النواحِي. لذلك، تكونُ التمثيلاتُ الخاصّةُ {بهم} شعريةً لأعلى درجةٍ، §. 18.[3]

شعراؤنا الأغرارُ، بعيدًا عن ملاحظةِ هذه الدقّةِ في قصيدةٍ معيّنةٍ، يتطلّعون إلى هوميروس الذي يحكي في الإلياذةِ، النشيد الثاني عن "القادةِ والزُّعماءِ، وربابنةِ السفنِ، والأسطولِ كلِّهِ."[4] وفي النشيدِ السابعِ يروي قصصَ كلِّ أولئك الذين واجهوا هيكتور.[5] وفي ترنيمةِ أپولو،[1] يحكي عن العديدِ من الأماكنِ

---

1 قد تبدو هذه الكلمة غريبةً من حيثُ الصياغةُ، لكنّي التمست صياغتَها على وزن فُعْلَى، مذكَّرُها "أوضحُ"، قياسًا على "أكبر، كُبرى"، و"أصغر، صغرى"، لأنَّ هذه الأفعال من باب كَرُمَ يَكرُمُ، وإنْ كان مضارعُ "وَضُحَ" غيرُ مسموعٍ.

2"التفصيل في الأشياء إلى أقصى حدٍّ ممكنٍ" يعني عن طريق الوصف، وكلّما زادت تفاصيل الوصف زاد وضوحه وإيحاؤه.

3المقصود وصف الشخصيات بالتفصيل في الأعمال الشعرية، وخيرُ من أبدع في ذلك هوميروس حين وَصَفَ شخصيات الإلياذة وأبطالَها بأوصافٍ تفصيليةٍ، واستطرد في كثيرٍ من الأحيان إلى قصصٍ عنهم. وشعريةُ هذا الوصف كما يرى بومگارتن تكمن في كثرة تفاصيله الموحية.

4ينظر: الهامش رقم 23 أعلاه. والعبارة في الأصل باليونانية.

5 نفسه، النشيد السابع، الأبيات 54- 119.

المقدّسةِ للإلهِ. وبالمثلِ، في إنيادةِ ڤيرجيل، أيُّ شخصٍ يقرأ الكتابَ السابعَ وما يليه سيكون لديه العديدُ من الفُرصِ لملاحظةِ الشيءِ نفسِهِ. قد نذكُرُ أيضًا، في تحوُّلاتِ أوڤيد، تَعدادَ الكلابِ التي تُمزِّقُ سيِّدَها إلى أشلاءَ.[2] ولا أعتقدُ أنَّ أيَّ شخصٍ يمكنُه أن يفترضَ أنَّ تلك الأشياءَ التي يصعبُ علينا محاكاتُها تنشأ دونَ دراسةٍ وجُهدٍ.[3]

§. 20. لأنَّ التحديداتِ المعيَّنةَ المطبَّقةَ على جنسٍ ما، تحدِّدُ النوعَ، ولأنَّ التحديداتِ العامَّةَ تحدِّدُ الجنسَ الأدنى تحتَ الرئيسِ، فإنَّ تمثيلاتِ النوعِ والجنسِ الأدنى تكونُ أكثرَ شعريةً من تلك الخاصّةِ بالنوعِ أو الجنسِ الأعلى، §. 18.[4]

حتَّى لا يبدو الأمرُ وكأنَّنا نأتي ببرهانٍ بعيدِ المنالِ، دَعُونا نستشهِدْ بأوَّلِ قصيدة لهوراس.[5] إذا لم تكنْ هناك ميزةٌ في وضعِ مفاهيمَ أضيقَ للمفاهيمِ

---

1 ترنيمةُ أپولو واحدةٌ من أكثرَ من ثلاثين قصيدةً مكرَّسةً لتمجيد أغلب الآلهة اليونانية، تُنسَبُ إلى هوميروس وليست له، إنَّما هي على وزن الإلياذة والأوديسّا (الوزن البطوليّ السُّداسيّ)، وتُحاكي أسلوبَهما. وترنيمةُ أپولو تتكوَّنُ من 546 بيتًا.

2 إشارةٌ إلى مشهد موت أكتايوس البطلِ الأسطوريّ الصياد الذي رأى الإلهةَ ديانا عاريةً في الغابة، فمسختْهُ إلى وعلٍ، فطاردتْهُ كلابُه حتَّى مزَّقتْهُ. ينظر: أوڤيد، مسخ الكائنات، ترجمة ثروت عكاشة، الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1992، الكتاب الثالث، الأبيات 140- 245، ص ص. 78- 80.

3يُبيِّنُ بومگارتن هنا، أنَّ وصفَ الأشخاص في الشعر يحتاج إلى خبرةٍ فنيةٍ تنشأ من الدراسة والجهد، لا كما يفعلُ الشعراءُ المبتدئون حين يقلِّدون الشعراء الكبار على نحوٍ سطحيّ.

4تعني هذه الفقرةُ أنَّ التمثيلَ يتطلَّب الوصفَ التفصيليَّ دائمًا، فإذا قام الشاعر بوصف شيءٍ مّا بصفةٍ عامّةٍ واكتفى، فإنَّ هذا الوصف ليس شعريًّا، وعليه أن يزيد الصفةَ وضوحًا بإضافة أوصافٍ جزئيةٍ تفصيليةٍ تندرجُ فيها. مثلَ أن يصفَ امرأةً بالجمال وهذه صفةٌ عامّةٌ تحتاجُ إلى تخصيصٍ عن طريق وصف مظاهر هذا الجمال بالتفصيل الذي ينتقلُ بالتمثيل إلى مستوًى عالٍ من الشعرية. هذا من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى، فإنَّ شعريةَ هذه الصفاتِ تكمن أيضًا، في أن تكون مُوحيةً تشيرُ إلى معانٍ إضافيةٍ كالأمثلة التي يقتبسُها من قصيدة هوراس المدحية.

5القصيدة في مدح الشاعر الرومانيّ گايوس مايكيناس (70- 8 ق. م.). ينظر: *Horace, The Odes and Epodes of Horace.* A metrical translation into English by Lord Lytton, New York: Harper and Brothers publishers, 1870, pp. 1-4. ومن أجل إيضاح ما يقوله بومگارتن عنها، هذه ترجمتُها:

"يا مايكيناس، يا من يرتفعُ نَسَبُهُ إلى الأسلافِ الملكيِّين، يا حاميَّ ومجديَ الحلوَ، البعضُ مسرورٌ بجمعِ زخَّاتِ الغبارِ الأولمپيِّ فوقَ مركباتِهم، وتَسامَوا إلى الآلهةِ، أسيادًا للأرضِ، بالأعمدةِ التي تَقطعُ العجلاتِ المتوهجةَ،

الأوسعِ، فلماذا إذنْ، {تَرِدُ} في هذه القصيدةِ {العباراتُ التاليةُ:} "أعظمُ الأحفادِ" للأسلافِ، و"الغبارُ الأولمبيُّ" لغبارِ ملاعبِ المسابقاتِ، و"السعفةُ" للجائزةِ، و"أراضي البيادرِ الليبيةِ" للبلدانِ المنتجةِ، و"ظروفُ أتالوس" للثراءِ، و"شعاعٌ قبرصيٌّ" لسفينةٍ تجاريةٍ، و"بحارُ ميرتوان" لبحرٍ خطيرٍ، و"أفريقوس يكافحُ أمواجَ إيكاريا" للريحِ الأفريقيةِ، و"الأكوابُ الماسيةُ العتيقةُ" للنبيذِ المعتَّقِ، و"الخنزيرُ المارسيُّ" لحيوانٍ مدمِّرٍ، وما إلى ذلك؟ لن نقولَ شيئًا عن ترتيبِ القصيدةِ بأكملِها، وعن كيفيةِ تقديمِ أمثلةٍ معيَّنةٍ يكتشفُ فيها هؤلاء أنفسَهُم عادةً بتصميمٍ دقيقٍ، بدلًا من الطموحِ والجشعِ والمتعةِ. ففي كلِّ تطوُّرٍ، تُحدَّدُ الأشياءُ بحيثُ يجري تجميعُ العديدِ من الحالاتِ المتشابهةِ تحتَ عنوانٍ عامٍّ، ثم تُعرضُ واحدةٌ منها، ثمَّ التي تليها. انظر الأبياتَ 26، 27، 33، 34. وبالمثلِ، يطلبُ تيبولوس[1] أن تُسكَبَ ثلاثةُ أنواعٍ من الطيوبِ[2] على رمادِهِ، بدلًا من العطورِ وحدَها:

وبالسعفاتِ النبيلةِ: وإذا تنافسَ حشدٌ متقلِّبٌ من المواطنين لرفعِ رجلٍ إلى مرتبةِ الشرفِ الثلاثيةِ: مثلَ ذلك الرجلِ الذي قامَ بتخزينِ كلِّ ما يحصُلُ عليه من البيادرِ الليبيةِ في مخزنِ حبوبِه، وذلك الفلاحِ الذي يحبُّ سحقَ كُتلِ الترابِ في حقولِه، ولن يُغويهِ شيءٌ بالعيشِ في مثلِ ظروفِ أتالوس، للإبحارِ في بحارِ ميرتوان، بشعاعٍ قبرصيٍّ. وذلك التاجرِ الخائفِ مثلِ أفريقوس وهو يكافحُ الأمواجَ الإيكاريةَ، والذي يحبُّ السلامَ والتربةَ بالقربِ من بلدته، لكنَّهُ سرعانَ ما يُعيدُ بناءَ سفنِهِ المحطَّمةِ غيرِ الملائمةِ للفقرِ. هناك شخصٌ لن يسخرَ من الأكوابِ الماسيةِ العتيقةِ، ولن يخسرَ أفضلَ جزءٍ من حياتِه بالاستلقاءِ طيلةَ يومٍ كاملٍ تحتَ شجرةٍ خضراءَ، أو بهدوءٍ بالقربِ من رأسِ المياهِ المقدَّسةِ. يحبُّ الكثيرُ من الناسِ التخييمَ، وأصواتَ الأبواقِ المختلطةِ مع المزاميرِ، والحربَ التي تكرهُها الأمَّهاتُ. والصيادُ الذي ينسى الزوجةَ الجميلةَ، ويبقَى تحتَ سماواتٍ متجمِّدةٍ، إن أمسكَتْ كلابُه المخلصةُ غزالًا، أو خنزيرًا بريًّا مارسيًّا هائجًا، بشباكِه المحكَمةِ. لكنَّ اللبلابَ، مجدَ الجبينِ الحكيمِ سيصحَبُني إلى الآلهةِ في الأعالي: وستجذُبُني البساتينُ الرائعةُ، وتجمُّعُ الحورياتِ والساتيراتِ المرحةِ إليها من بين الحشودِ. وإذا لم تَحرِمْني يوتيربي ربَّةُ الشعرِ الغنائيِّ من الناي، وبوليهيمنيا ربّةُ الشعرِ المقدَّسِ والفصاحةِ لن ترفضَ أن تُجهِدَ نفسَها على قيثارتِها اللسبوسيةِ، وإذا أدْخلْتَني أنت بينَ جميعِ الشعراءِ الغنائيِّين، فسيرتفعُ رأسي أيضًا للَمْسِ النُّجومِ."

1تيبولوس (55- 19 ق. م.) شاعرٌ رومانيٌّ اشتُهِرَ بمرثياتِه.

2كذا في الأصلِ: Aromatis/ Aromatics. لكنْ، بالرجوعِ إلى القصيدة نجد أنَّ السياق يبيِّنُ أنَّ الشاعر يُوصِي زوجته نياريا وأمَّه قبلَ البيت المقتبَس بأن تجعلا رفاقَهُ يصبُّون النبيذ المعتَّق والحليب ذا اللون الثلجيّ على عظامه البيضاء المغطّاة بالرماد الأسود {بعدَ حرق جُثمانه}، مع ما في الأواني القادمة من الشرق البعيد والدموع التي يُوصي بأنْ تُسكَبَ في البقعة نفسها. وبنكايا جزيرةٌ أسطوريةٌ في المحيط الهنديّ ذكرها

"ثمَّ اجعلي الأوانيَ التي تُرسِلُها پانكايا الغنيةُ وبلادُ العربِ الشرقيةُ وآشورُ المترفةُ (§. 19) مع الدموعِ تنهمرُ في البُقعةِ نفسِها."[1]

وبدلًا من "لن أفعلَ هذا أبدًا"، المرجَّحُ أن يقولَ ڤيرجيل بأسلوبِ الشعراءِ المميَّز:

"قبلَ ذلك، سيحدُثُ كلُّ شيءٍ أنكرتُ حدوثَه، وستتعارضُ الأمورُ معَ قوانينِ الطبيعةِ."

وفي القصيدةِ الريفيةِ الأولى، [2] ينتقلُ إلى تَعدادٍ معيّنٍ للأشياءِ المستحيلةِ جسديًّا، بطريقةٍ خاصّةٍ بالريفِ:

"قبلَ أن يحدثَ هذا، سوفَ ترعى الأيائلُ الخفيفةُ في السماءِ... إلى آخره."[3]

من هذا المصدرِ نفسِه يتدفَّقُ التوزيعُ الشِّعريُّ: فعندما يميلُ الشعراءُ إلى الحديثِ عن عددٍ من الأشياءِ، يقومون بتوزيعِها كما اعتادوا إلى فئاتٍ وأنواعٍ فورًا. وهناك مقطعٌ مشهورٌ في إنيادةِ ڤيرجيل (النشيد الأول) عن الطروادييّن الذين انجرفُوا إلى شواطئِ ليبيا.[4] وكذلك لدى كاتولوس عندما أرادَ الشاعرُ تمثيلَ الساتيراتِ والسيلينياتِ النيسيّين، فقال:

"ومنهم من لَوَّحَ بالصولجاناتِ ذاتِ الأطرافِ المزيَّنةِ"

يوهيميروس (أواخرَ القرن الرابع ق. م.) في كتابه "التاريخ المقدس" الذي جمع فيه أساطيرَ الآلهة اليونانية، وبلادُ العربِ وبلادُ آشورَ تبدو في المخيّلة الرومانية أيضًا بلادَ السِّحر والطُّيوب والتوابل الفاخرة.

1ينظر: F. W. Cornish, *Catullus, Tibullus and Pervigilium Veneris*. London: William Heinemann, III, III, 23- 26, p. 291.

2 الريفياتُ (Eclogues) عشرُ قصائدَ شهيرةٍ للشاعر الرومانيّ الأشهر ڤيرجيل. والبيت المستشهَد به من ريفيته الأولى.

3 ينظر: Vigil, *The Eclogues; and Georgics*. Trans. C. Day Lewis, Oxford University Press, 1983, I, 61, p. 5.

4 ينظر: الإلياذة، النشيد الأول، القسم السادس (الترجمة العربية لعنبرة سلام الخالدي، دار العلم للملايين، بيروت، 1978، ص ص. 63- 64.) وهو يصوّرُ سفنَ إينياس السبعَ التي انجرفتْ إلى الشاطئ الليبيّ بعد عاصفةٍ شديدةٍ، وقيامَ أتباعه بطحن القمح والخَبز وصيد الوعول وشُرب النبيذ، احتفالًا بالنجاة.

وفي الأبياتِ الثمانيةِ التاليةِ يذكرُ عدَّةَ أنواعٍ من احتفالِهم.[1]

§. 21. نَعني بالمثالِ (EXEMPLUM/ example) تمثيلُ شيءٍ أكثرَ تحديدًا يُؤتَى به لتوضيحِ تمثيلِ شيءٍ أقلَّ تحديدًا.

نظرًا لأنَّني لم أرَ هذا التعريفَ في مكانٍ آخرَ، من أجلِ إظهارِ أنَّه يتوافقُ تمامًا مع الاستعمالِ المقبولِ، فبإمكاني أنْ أشيرَ إلى عالِمِ الحسابِ الذي يؤكِّدُ أنَّ الكمّياتِ المتساويةَ المضافةَ إلى أخرى متساويةٍ تُنتِجُ مجموعًا متساويًا، أو إذا كان (أ) = (ب)، و (ج)= (د)، فإنَّ (أ)+ (ج)= (ب)+ (د). وإذا استَبدَلَ الرَّقمَ المحدَّدَ 4 في مكانِ الرمزِ غيرِ المحدَّدِ (أ)؛ ووَضَعَ 2+ 2 بدلًا من (ب)، و6 بدلًا من (ج)، و3+ 3 بدلًا من (د؛ وأكَّدَ أنَّ 4+ 6= 2+ 2+ 3+3؛ فسيقولُ الجميعُ إنَّه قدَّمَ مثالًا على بديهيَّتِه، لأنَّ الاستبدالَ حدثَ بغرضِ إظهارِ ما يقصدُه بالرموزِ على نحوٍ أوضحَ. لنفترضْ أنَّ فيلسوفًا يريدُ إثباتَ أنَّه يجبُ استبعادُ المصطلحاتِ غيرِ الصحيحةِ من التعريفِ. إذا كان يعرِّفُ "الحُمَّى" مقتبِسًا من كامپانيلّا[2] بأنَّها "الحربُ التي تُشَنُّ على المرضِ بقوةِ الروحِ الشديدةِ" أو أنَّها "حماسُ الروحِ العفويِّ غيرِ العاديِّ

1كاتولوس، گايوس ڤاليريوس (84- 54 ق. م.) شاعرٌ رومانيٌّ، والبيتُ المستشهَدُ به من قصيدته رقم 64، البيت 258، ينظر: *Catullus, Tibullus and Pervigilium Veneris*, p. 115، ضمنَ مشهدٍ يصف احتفالًا لأتباع باخوس (إله الشهوة والنشوة والخمر) من الساتيرات والسيلينات وهي كائناتٌ أسطوريةٌ تعيش في الغابات، والنِّيسيُّون نسبةً إلى جبل نيسا حيثُ وُلِدَ باخوس، أو نسبةً إلى نيسا الحورية التي ربَّتْ باخوس في كهفٍ، وترجمةُ المقطعِ الذي يشيرُ إليه بومگارتن هي:

"في نشوتِهم، هتفَ أتباعُ باخوس بجنونٍ، "يوهو! يوهو!"، مُطَوِّحِينَ برؤوسِهم، ومنهم من لَوَّحَ بالصولجاناتِ ذاتِ الأطرافِ المزيَّنَةِ بمخاريطِ الصُّنوبَرِ، [هذا الصولجانُ (Thyrsus) رمزٌ للإلهِ باخوس.] وبعضُهم لَوَّحَ بأعضاءِ الثيرانِ المقطَّعةِ، [الثورُ تجسيدٌ لباخوس.] والبعضُ وضعوا على أجسادِهم أفاعيَ ملتويةً، وكان آخرون يتجمَّعون حولَ الصندوقِ الذي يُخفي الأسرارَ المقدَّسةَ بإحكامٍ؛ الأسرارَ التي يتمنَّى العالمُ أن يعرفَها لكنَّهُ لن يعرفَها أبدًا، وقامَ آخرون بضربِ الطبولِ بأكفِّهم المفتوحةِ، أو أصدرُوا رنينًا مرتفعًا من الصُّنوجِ المستديرةِ: وفجَّروا نداءاتٍ حادّةٍ لا نهايةً لها على الأبواقِ، وكانتِ النایاتُ المعربِدةُ تَدْوِي بألحانٍ مخيفةٍ."

2توماسو كامپانيلّا (1568- 1639) لاهوتيٌّ وشاعرٌ وطبيبٌ وفيلسوفٌ إيطاليٌّ تحرّريٌّ، ورائدٌ للعقلانية التجريبية مع فرانسيس بيكون. اتُّهِمَ بالهرطقة وسُجنَ لمدَّة 27 عامًا، وكتبَ أهمَّ مؤلَّفاته في السجن، منها "دفاعٌ عن گالي لِيو" الذي دافع فيه بجرأةٍ، عن آراء الفلكيّ الإيطاليّ ضدَّ محكمة التفتيش، و"مدينةُ الشمس" وهو عن مدينةٍ يوتوپيةٍ يعيشُ سكّانُها على أسس الإيمان والعقلانية والمثُل الأخلاقية.

لخوضِ معركةٍ ضدَّ السببِ المهيّجِ للمرضِ"،[1] فالواضحُ أنَّ الفيلسوفَ قدَّمَ مثالًا على تعريفٍ غيرِ صحيحٍ، بحيثُ يمكنُنا من خلالِهِ أن نتبصَّرَ بعمقٍ في طبيعةِ مثلِ هذه التعريفاتِ. وبدلاً من تعريفِ "التعريفاتِ الاصطلاحية" بشكلٍ عامٍّ، قدَّمَ حالةً فرديةً، وبدلاً من المفهومِ العامّ للمصطلحاتِ المتخصِّصةِ، قدَّمَ تمثيلاتٍ للحرب، وإثارةِ الروحِ، وحماسِها، وما إلى ذلك، وهي مفاهيمُ يُحدَّدُ المزيدُ بها، بدلًا من مجرَّدِ الوصولِ إليها بمصطلحٍ مجازيٍّ يُضافُ إلى هذا المفهومِ للتعبيرِ عنه وإظهارِهِ فحسبُ. سيجدُ هذا الفيلسوفُ تعريفَنا [لـ "المثالِ"] مثمرًا يحاولُ حلَّ مشكلةِ كيفيةِ قيامِ المعلِّمِ بتقديمِ مثالٍ لإظهارِ الطريقِ للآخرينَ، أو من تأمُّلٍ في الكلماتِ العميقةِ لشْپِنَر التَّقِيِّ[2] الذي يقولُ: "تُقدِّمُ الرياضياتُ من خلالِ اليقينِ والثقةِ في براهينِها، مثالًا نُحاكيه بأقصَى ما نستطيعُ."[3] راجِع §. 17.

§. 22. الأمثلةُ التي يجري تمثيلُها بشكلٍ مُوحٍ هي التمثيلاتُ الأوضحُ إلى حدٍّ كبيرٍ من تلك التي قُدِّمتْ لتوضيحِها، §. 21؛ ومن ثَمَّ، فهي أكثرُ شعريةً، §. 18؛ والأمثلةُ الفرديةُ من بينِها هي الأفضلُ، بالطبعِ، §. 19.

يرى لايبْنِتْس اللامعُ هذا في ذلك الكتابِ الممتازِ الذي يتعهَّدُ فيه بتبريرِ طُرقِ اللهِ، حيثُ يقولُ: " يجبُ أن يكونَ الهدفُ الرئيسيُّ للتاريخِ، وكذلك الشعرِ، تعليمَ الحكمةِ والفضيلةِ عن طريقِ الأمثلةِ."[4] وعندما نبحثُ عن مثالٍ لمثالٍ،

1ينظر: Tommaso Campanella, *Medicinalium iuxta propria principia*. Lugduni: Ioannis Pillehotte, 1635, pp. 600- 601.

2شْپِنَر، ياكوب فيليپ (1635- 1705) لاهوتيٌّ لوثريٌّ ألمانيٌّ. يصفُه بومگارتن بالتقيّ لأنَّه مؤسِّسُ حركةٍ في اللوثرية سُمّيت بالتَّقَويّة تُشدِّدُ على التقوى الذاتية للمؤمن، والتزامه التامّ بحياةٍ مسيحيةٍ كاملةٍ. وقد انتشرت الحركة إلى انحاء أوربا وأميركا، وألهمت ظهور حركات أخرى جديدة مشابهة.

3ينظر: Jacob Philipp Spener, *Consilia et judicia theologica latina*, Francforti ad Maenum: J. D. Zunneri, I, p. 214. والاقتباس فيه تصرُّفٌ لأنَّ نصَّ العبارة في الأصل: "يمكنُ النظرُ إلى الرياضيات على أنَّها أختُ الفيزياء، بيقينها وإثباتاتها، متفوِّقةً على جميع العلوم الأخرى، وضاربةً مثالًا يجبُ تقليدُه قدر الإمكان."

4گوتفريد ڤلهلم لايبْنِتس (1646- 1716) فيلسوفٌ وعالمُ رياضياتٍ وأحدُ أهمّ روّاد الفلسفة العقلانية الألمان، وهو ممّنْ تأثَّرَ بهم بومگارتن بعمق. وعن الفكرة التي يقتبسها منه، ينظر: Leibniz, *Theodicee*, berlin: Academie Verlag, , 1996, p. 200, §. 148. وينظر الترجمة الإنگليزية: G. W. Leibniz, *Theodicy*, trans. By H. M. Huggard, La Salle: Open Court, 1996, p. 217.

فنحن مثلُ تانتالوس،[1] نواجِهُ هذا التشوُّشَ الذي يجعلُنا لا نكادُ نعرفُ أيَّ نموذجٍ نأخذُ. دَعُونا نُهرَعْ إلى بحرِ أوڤيد {التعِسِ في إحدى مرثيّاتِهِ، حيثُ يورِدُ هذا}[2] التمثيلَ الأقلَّ تحديدًا:

"في كثيرٍ من الأحيانِ، عندما يقسو إلهٌ مّا، يقدِّمُ إلهٌ آخرُ المساعدةَ"-

فلم يكدْ فمُ الشاعرِ الذي يقطِرُ بالدُّموعِ المالحةِ ومياهِ البحرِ، {ينطقُ بهذه الكلماتِ}، حتَّى قامَ فجأةً، وانتبِهْ لذلك! بتبريرِ ما قالهُ بفيضٍ من الأمثلةِ، في ستّةِ أبياتٍ تقريبًا:

"وقفَ ڤولكان ضدَّ طروادةَ، ووقفَ أپولو معها. . . ، إلى آخره".[3]

§. 23. يُوصَفُ المفهومُ (أ) الذي يجري تمثيلُه إلى جانبِ المفهومِ (ب)، بغَضِّ النظرِ عن السماتِ المميّزةِ للمفهومِ (ب)، بأنَّه مُقَيَّدٌ (/ADHAERET adhere) به. وهذا المفهومُ الذي يُقيَّد به المفهوم الآخرُ يُسمَّى مفهومًا معقَّدًا (CONCEPTUS COMPLLEXUS/ complex concept)، على عكسِ المفهومِ

---

1 تانتالوس ملكٌ أسطوريٌّ يلتقي به أوديسيوس في رحلته إلى العالم السفليّ، وكان قد حكمتْ الآلهةُ عليه أن يقف في بِركةٍ فوقَها شجرةٌ مثمرةٌ، فكلَّما مدَّ يده ليقطِفَ منها ارتفعتْ عنه، وكلَّما انحنى ليشربَ من البِركة غارتْ مياهُها. ينظر: Homer, *The Odyssey*, translated by George Herbert Palmer, Boston: Houghton, Mifflin and Co., 1891, XI, 586- 588, p. 182. وبومگارتن يوظِّفُ القصّةَ مجازيًّا، لعدم القدرة الحتميّ على الاختيار.

2 ما بين القوسين المتموّجين إعادة صياغة للعبارة الأصلية كي تصبح مفهومةً أكثر.

3ما يشير إليه بومگارتن هو بداية المقطع الثاني من قصيدةٍ رثائيةٍ للشاعرِ الرومانيِّ أوڤيد عنوانُها تريستيا. ينظر: Ovid, *Tristia*: Book I, S. G. Owen, Oxford: Clarendon Press, 1902 p. 5, ii, 5- 12؛ وينظر: Ovid, *Tristia*, trans. L. R. Lind, Athens: University of Georgia Press, 1975, Book I, p. 6, ii, 5- 12، وترجمة المقطع:

"يا آلهةَ البحرِ والسماءِ، لماذ تَرُدِّينَ دعواتي وهي كلُّ ما بقيَ لي؟ أَبقي ليَ الألواحَ السليمةَ من مركبي الذي حطَّمَهُ البحرُ، فغالبًا، عندما يقومُ إلهٌ بالضغطِ، يأتي إلهٌ آخرُ بالمساعدةِ. فوقفَ مولسيبر [ڤولكان إلهُ الحربِ] ضدَّ طروادةَ، ووقفَ أپولو [إلهُ الشمسِ] معها، وكانتْ ڤينوس [إلهةُ الحبِّ] عادلةً مع الطرواديّن، لكنَّ پالاس [أثينا] كانتْ غاضبةً عليهم، وكرهتْ ساتورنيا [الإلهةُ جونو] إينياس من أجلِ عدوِّهِ [الملكِ] تورنوس [شخصياتٌ من ملحمةِ الإنيادة لڤيرجيل]: بينما كانتْ الإلهةُ ڤينوس تحميهِ. وكثيرًا ما هاجمَ نيپتون [إلهُ البحرِ] يوليسيس الحَذِرَ بلا هوادةٍ، لكنَّ منيرڤا [إلهةَ الحكمةِ] أنقذتْهُ من قبضةِ عمِّها مرّاتٍ عديدةٍ. فمن يمنعُ بعضَ قوّتِهم من أن تكونَ معي، على الرغمِ من أنّي لا أتساوى بالخالدِين، وتقفَ إلى جانبي وتحمِيَني أيضًا عندما يغضبُ أحدُ الآلهةِ منّي؟"

البسيطِ (SIMPLICI/ simple) الذي لا يُقيَّدُ به أيُّ مفهومٍ آخرَ. ولأنَّ المفهومَ المعقَّدَ يُمثِّلُ أكثرَ من المفهومِ البسيطِ، فالمفاهيمُ المعقَّدةُ الموحيةُ تكونُ أوضحَ بكثيرٍ، وبالتالي، فهي أكثرُ شعريةً من المفاهيمِ البسيطةِ، §. 17.[1]

§. 24. نَعني بتمثيلاتِ الحسّ تمثيلاتِ التغيُّراتِ الحادثةِ في ما سيُمثَّلُ، وهذه حِسِّيةٌ (SENSUALES/ sensate)، §. 3، وبالتالي، أكثرُ شعريةً، §. 12.[2]

1لإيضاح هذه الفِقرة الغامضة، لنتذكَّر أنَّ بومگارتن يتكلم بلغةٍ منطقيةٍ، وعليه، يمكن فهمُ العلاقة بين المفهومين (أ) و(ب) بأنَّها شبيهةٌ بالتقييد في المنطق (وفي علمِ الأصول الإسلاميّ)، الذي يعني ما يلحقُ الجملة الإسنادية (التي تتكون من مسنَدٍ إليه ومسنَدٍ وتكون مُطلقةً في العادة) من أجل تضييق دلالتها وقصرها وتحديدها (مثلًا جملة "الإنسان حيوان" تتكون من مسندٍ إليه ومسنَدٍ، وهي صحيحةٌ، لكن إضافة المزيد من التقييدات تحدِّد الإنسان أكثر، مثل "ناطق" "مفكّر" "اجتماعي" ... إلى آخره). وفي البلاغة العربية نجدُ التقييدَ يختصُّ بالتركيب النحويّ للكلام، ولذلك، كلَّما كانت التقييدات أزيدَ "ازداد الكلام وضوحًا". وهذا يؤدّي إلى زيادة تأثيره. لتفاصيلَ أكثرَ، ينظر مثلًا: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2019، ص ص. 157 وما بعدها. ولأنَّ الشعر هو المقصود بالتقييد هنا، فإنَّ المفهوم المقيَّد هو الممثَّلُ بدقةٍ أكثرَ عن طريق إضافة تقييداتٍ أو تمثيلاتٍ موحيةٍ تؤدّي إلى "تعقيد" المفهوم، وبالتالي، تزيد من وضوحه وشعريته.

2يشير بومگارتن في هذه الفقرة إلى واحدٍ من المعايير الجمالية التي تَضمَن كمالَ التمثيل وهي الحركة، ذلك أنَّ التمثيلاتِ الشعريةَ الناجحةَ جوهرُها الحركةُ، فالوصفُ يجسِّدُ التغيُّرات التي تحدث للموضوع الموصوف، أو التي يفعلها. بمعنى أنَّ التمثيلات الحسِّية تمثيلاتٌ حركيةٌ دراميةٌ لا صورٌ جامدةٌ.

{تأثيراتُ التمثيلِ الشعريِّ:}

§. 25. نظرًا لأنَّ التأثيراتِ درجاتٌ ملحوظةٌ إلى حدٍّ معيَّنٍ من المتعةِ أو الألمِ، فتمثيلاتُها الحسِّيةُ تُقدَّمُ في عَرضِ شيءٍ مّا لنفسِه بشكلٍ موحٍ على أنَّه حسن ٌأو سيِّئٌ. ولذلك، تُحدِّدُ هذه التأثيراتُ التمثيلاتِ الشعريةَ، §. 24؛ وبالتالي، فإنَّ إثارةَ التأثيراتِ شعريةٌ، §. 11.[1]

§. 26. يمكنُ إثباتُ الشيءِ نفسِه بهذا المنطقِ أيضًا: نحن نثيرُ في تلك الأشياءِ التي نقدِّمها على أنَّها حسنةٌ أو سيِّئةٌ بالنسبةِ لنا {تأثيراتٍ} أكثرَ مما نمثِّلُها إذا لم نقدِّمْها على هذا النحوِ؛ لذلك، تمثيلاتُ الأشياءِ التي تُقدَّمُ بشكلٍ موحٍ على أنَّها حسنةٌ أو سيئةٌ بالنسبةِ لنا، أكثرُ وضوحًا ممّا لو لم يَجرِ تقديمُها على هذا النحوِ، §. 16، وبالتالي، فإنَّ إثارةَ التأثيراتِ شعريةٌ.

§. 27. الانطباعاتُ الأقوى هي الانطباعاتُ الأكثرُ وضوحًا، وبالتالي، هي أكثرُ شعريةً من الانطباعاتِ الضعيفةِ والأقلِّ وضوحًا، §. 17. والانطباعاتُ الأقوى لها تأثيرٌ أقوى، وليس أقلَّ، §. 25. لذلك، من الشعريِّ للغايةِ إثارةُ أقوى المؤثراتِ. ويتَّضحُ هذا مما يلي: ما نمثِّلُه بشكلٍ مُوحٍ على أنَّه الأسوأُ أو الأحسنُ بالنسبةِ لنا يُمثَّل بشكلٍ أوضحَ وعلى نطاقٍ واسعٍ، أكثرَ ممّا لو قدَّمناه على أنَّه أقلُّ حُسنًا أو أقلُّ سوءًا، §. 16؛ ومن ثَمَّ، فهو أكثرُ شعريةً، §. 17. وعليه، فالتمثيلُ الموحي لشيءٍ ما على أنَّه سيِّئٌ جدًا أو حسنٌ جدًا بالنسبةِ لنا يحدِّدُ التأثيراتِ الأقوى. لذلك، الأكثرُ شعريةً أن نثيرَ التأثيراتِ الأقوى بدلاً من التأثيراتِ الأضعفِ.[2]

1هذه الفقرة تبيِّنُ أنَّ للتمثيلات الشعرية هدفًا ووظيفةً وتأثيرًا، ولعلَّ ذلك يحيل القارئَ إلى فكرة أرسطو الشائعة، إذ رَبَطَ سببيًّا بين التحوُّل في الأحداث والشخصيات، وبين إثارة مشاعر الخوف والشفقة لدى الجمهور، وذلك ما يؤدّي إلى ما سمَّاه استعاريًّا بالتطهير (كاثارسيس). لكنَّ بومگارتن لا يبدو معنيًّا بهذه الفكرة هنا، بل بشعرية التمثيلات التي تثير أقوى الانطباعات، وإسهامها في كمال القصيدة. بكلمةٍ أخرى، إنه يتحدَّث هنا عمّا سيُعرف في علم الجمال لاحقًا بـ"التجربة الجمالية" التي تحدث بفعل ما تثيره التمثيلات الحسية للعمل الفني في المتلقّي.

2"كلما زادت العلاماتُ التي يتضمنُّها إدراكٌ حسيٌّ ما، زاد قوةً. ومن هنا، الإدراك الغامض ذو العلامات الأكثرَ، أقوى من الإدراك الواضح، والإدراكُ المشوَّشُ الذي يتضمَّنُ علاماتٍ أكثرَ، أقوى من الإدراك المحدَّد."ينظر: Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica*. Halae: Impensis Carol, 1739, §. 517, p. 201.

{الخيالُ ووضوحُ التمثيلِ الشِّعريِّ:}

§. 28. الصُّوَرُ (Phantasmas/ Imiges) تمثيلاتٌ حسِّيةٌ، §. 3، لذلك، فهي شعريةٌ.

عندما نسمِّي تمثيلاتِ الحواسِّ المعادَ إنتاجُها "صُورًا"،[1] فنحنُ بالطبعِ، نتبعُ الفلاسفةَ في الابتعادِ عن الدلالةِ الغامضةِ للكلمةِ، ولكنْ ليس عن الاستخدامِ الشائعِ للغةِ أو قواعدِ النحوِ: فمَن ينكرُ أنَّ الصورةَ هي ما تخيَّلناه؟ وقد سبقَ وصفُ قدرةِ التخيُّلِ في قاموسِ سويداس،[2] بأنَّها "تلك التي تأخذُ من الإدراكِ الحسِّيِّ انطباعاتِ الأشياءِ المدرَكةِ وتحوِّلُها داخلَ نفسِها." فما الصُّوَرُ إذنْ، إن لم تكنِ انطباعاتٍ (تمثيلاتٍ) مصنوعةً حديثًا (أُعيدَ إنتاجُها) استُلِمتْ من الحِّس؟ هذا هو المقصودُ هنا تحتَ مفهومِ الأشياءِ التي تُحسُّ.

§. 29. الصورُ أقلُّ وضوحًا من الانطباعاتِ الحسيةِ، لذلك، فهي أقلُّ شعريةً، §. 17. ومن ثَمَّ، بما أنَّ التأثيراتِ المثارةَ تحدِّدُ انطباعاتِ الحسِّ، فالقصيدةُ التي تثيرُ المشاعرَ أكثرُ كمالًا من تلك المليئةِ بالصورِ الميِّتةِ، §. 8، §. 9، وهي كذلك أكثرُ شعريةً لإثارةِ التأثيراتِ من إنتاجِ صورٍ أخرى.

"لا يكفي أن تكونَ القصائدُ جميلةً: {بل} يجبُ أن تكونَ جذّابةً أيضًا، فتقودُ ذهنَ المستمعِ إلى حيثُ تُمتِعُهُ."[3]

---

1 المقصود بإعادة الإنتاج هنا، أنَّ أصلَ الصور الشعرية صورٌ ذهنية لما تدركه الحواس، وهي تعود لتتخذ شكلًا في الشعر بواسطة التخيل والربط القصدي بين مكوناتها. هنا ملحوظة مهمة: الصورة المقصودة بـ (Image)، هي التي نجدها في الشعر ممثَّلةً بالكلمات، لكنها في الأصل نتاج خيال الشاعر، أي أنها تكونت في الخيال ثم جرى تمثيلها لغويًّا، وهنا تتحول إلى المتلقّي ليعيد تمثيلها في خياله.

2 ينظر: Suidas. *Suidae Lexicon, Græce & Latine*. Cantabrigiæ: Typis Academicis,1705, Tomus II, p. 349. حيث يتكلّم المدخل عن آلية الإبصار عبر العين وعلاقة الإدراك الحسي البصري بالعقل. وبالمناسبة، فإن هذا القاموس الذي يرجع إلى القرن العاشر، ومكتوب باللغة اليونانية، وينسب إلى مؤلف مجهول يدعى سويداس أو سوداس، عبارة عن موسوعة تضم ثلاثين ألف مدخل موجز في علوم ومعارف شتى. والطبعة التي رجعت إليها وربما هي نفسها التي رجع إليها بومگارتن تتضمن أيضًا، ترجمة لاتينية للمداخل.

3هذا السطر مقتبس من هوراس، فنّ الشعر، البيتان 99- 100 (الترجمة العربية، ص. 116: "ليس بكاف أن تكون القصائد جميلة، بل ينبغي أن يكون لها سحر فتجتذب شعور السامع أينما شاءت.")

بالتأكيد، ثَمَّةَ خاصِيّةٌ أنيقةٌ يمكننا من خلالِها فصلُ هوميروس عن:

"شعراءِ الزّاغِ وشاعراتِ العَقْعَقِ،"[1]

وعنْ كلِّ أولئك الذين بدأوا بوعودٍ كثيرةٍ، {ثمَّ}:

"ألصَقُوا رقعةً أرجوانيةً أو اثنتَين لإضفاءِ مزيدٍ من البهرجةِ."[2]

لذلك لا يُدينُ هوراس الصُّوَرَ تمامًا. دَعُونا فحسبُ، نرَ الصورَ التي يتحَّدث عنها الشاعرُ {هوراس}، وتعبِّرُ عن حذرِهِ في استخدامِها وهي موضعُ اختبارِنا:

"إذنْ، نحن نتلذَّذُ ببستانِ ديانا ومذبحِ معبدِها (الصورتانِ 1 و 2)، أو نهرِ الراين (الصورة 3)، أو قوسِ قُزَحَ (الصورة 4) ، لكنْ لم يكن هذا هو الموضعُ المناسبُ لها."[3]

وفقًا للفِقرةِ 22، عندما يعبِّرُ الشاعرُ، نطوِّرُ نحن مفهومًا أشملَ من هذه الحالاتِ المحدَّدةِ والأحكامِ الصارمةِ، كما فعلْنا مع الأمثلةِ. وبالتأكيدِ لن نجدَ فكرةً أخرى يمكنُ من خلالِها تصنيفُ هذه الأشياءَ باستثناءِ المفاهيمِ المصوّرةِ. لذلك،

---

1 بيت تمثيليٌّ مشهورٌ للشاعر پيرسيوس، ينظر: Persius, *The Satires of Persius flaccus*, trns. John Conington. Oxfor: Clarendon Press, 1874, Prologus, v. 13- 14, p. 6- 7، وهو تعبيرٌ مجازيٌّ يشير إلى الشعراء والشواعر المحدودي الموهبة، المتكسِّبينَ بأشعارهم. وربَّما كان وجهُ الاستعارة أنَّ كلا هذين الطائرين وهما نوعان من الغِربان، يُعرف بحدَّة الصوت والتطفُّل والذكاء الانتهازيّ.

2إشارة إلى الأبيات 14- 16 من قصيدة "فنّ الشعر" لهوراس:

"هناك أعمالٌ ذاتُ بداياتٍ رائعةٍ ووعودٍ عظيمةٍ غالبًا ما تتضمَّنُ رُقعةً أو رُقعتَينِ من الأرجوانِ، خِيطَتا [إلى ثوبٍ مهلهلٍ] كي تتألَّقا على نحوٍ صارخٍ، ...".

وأظنُّ أنَّ تعبيرَ رُقعة الأُرجوان، والأُرجوانُ لون الأقمشة الفاخرة، يعني مقطعًا شعريًّا يمتاز بالأناقة المصطنعة التي تبدو جميلةً للوهلة الأولى، في قصيدةٍ ضعيفةٍ متدنِّيةِ المستوى، يحاول الشاعر عن طريقها إيهام القارئ وتشتيت ذهنه عن فقر الموهبة. وسياقُ كلام هوراس الذي يتضحُ في الأبيات اللاحقة، محاولتُه التمييزَ بين الشعراء الحقيقيّينَ والشعراء الذين يتظاهرون بأنَّهم ذوو موهبةً فيبدؤون قصائدَهم بما يَعِدُ بالكثير، لكنْ سرعانَ ما يتبيَّنُ مستواهم، وعلى حدِّ تعقيبه على ذلك بقوله (الأبيات 26- 28):

"شاعرٌ يعدُ بالفخامةِ، وهو يطنطنُ. وآخرُ حذرٌ خائفٌ من العاصفةِ، يزحفُ على الأرضِ."

3 فنّ الشعر، البيتان 18- 19. هذه أمثلةٌ يذكرُها هوراس على "رُقعةِ الأرجوانِ" في الأبيات 16- 17. ويعقِّبُ عليها بقوله:

"لأشياءَ كهذه موضعٌ، لكنْ ليس هنا أبدًا."

ليس كلُّ موضعٍ مناسبًا لصورةٍ ما؛ والافتراضُ السابقُ هو الذي يُعطي السببَ. وإذا جاز لي أن أتَّفقَ مع هوراس، فإنَّ الحِرَفِيَّ الغِرَّ الذي "يصوِّرُ المخالبَ ويحاكي الشَّعرَ المتموّجَ بالبرونز" (وهو يمثِّلُ بشكلٍ مناسبٍ صورًا معيَّنةً في الشِّعر):

"فَشِلَ في إتمامِ العملِ لأنَّه
لا يعرفُ كيفَ يستوعبُ الشكلَ ككلٍّ. وإن أنا اهتمَمْتُ
بتأليفِ قصيدةٍ {من هذا النوعِ}، فلا ينبغي لي أنْ
أحبَّ ذلك إلا بمقدارِ ما أحبُّ أن أكونَ ذا أنفٍ مُعوَجٍّ،
بينما يثيرُ شَعريَ الداكنُ وعينايَ السوداوان الإعجابَ."[1]

{تمثيلُ المكانِ والزمانِ:}

§. 30. عندما يكون ثَمَّةَ تمثيلٌ لصورةٍ جزئيةٍ، تتكرَّرُ صورةُ الموضوعِ ككلٍّ، وتشكِّلُ عندَ ذلك مفهومًا معقَّدًا له، والذي إذا كان مُوحيًا، سيكونُ أكثرَ شعريةً ممّا لو كان بسيطًا، §. 23. لذلك، فإنَّ تمثيلَ الكلِّ بصورٍ جزئيةٍ، شعريٌّ، لأنَّ ذلك يجعلُه أكثرَ وضوحًا، §. 17.

§. 31. ما يتواجدُ مع صورةٍ جزئيةٍ، من حيثُ المكانُ والزمانُ، ينتمي معها إلى الكلِّ نفسِه. ولذلك، فإنَّ تمثيلَ الصورِ الواضحةِ للغايةِ جنبًا إلى جنبٍ مع شيءٍ يمكنُ تمثيلُه جزئيًا، شعريٌّ، §. 30.

الأوصافُ التي يستعملُها الشعراءُ في الغالبِ هي تلك الخاصَّةُ بالزمانِ؛ كاللَّيلِ والظهيرةِ والمساءِ لدى ڤيرجيل.[2] ويصوِّرُ سينيكا الفصولَ الأربعةَ من السنةِ

---

1 الأبيات 32- 37 من فنّ الشعر لهوراس. والفكرةُ التي يركِّزُ عليها هي ضرورةٌ أن تتوفَّرَ القصيدة على التجانس في إطار وحدتها. بمعنى أن تكون المشاهد المصوَّرة على الدرجة نفسها من الكمال، فلا يُفاجأ المتلقّي بصورة تنشز عن سياقها.

2هذه إشارةٌ إلى أبيات ڤيرجيل في الإنيادة، النشيد الرابع، الأبيات 522- 528 (Virgil, *The Aeneid*. Translated by David West, London: Penguin Books, 1991, IV, 522- 528. p. 97.) في وصف اللَّيل:

"كان الوقتُ ليلًا، والكائناتُ الحيّةُ المنهَكةُ تستريحُ بسلامٍ على الأرضِ. وهدأتِ الغاباتُ وأمواجُ المحيطاتِ الثائرةِ. وكانت النجومُ تدورُ في مساراتِها. الصمتُ خيَّمَ على الحقولِ، والقطعانُ والطيورُ ذاتُ الألوانِ الزاهيةِ كلُّها قد اسْتلقتْ لتنامَ في هدأةِ الليلِ، تلك التي ترتادُ البحيراتِ الواسعةَ، وتلك التي تملأ البرّيةَ ذاتَ الأشواكِ القاسيةِ."

بمقطعٍ واحدٍ؛[1] وثَمَّةَ وصفٌ للفجرِ والخريفِ والشتاء والربيع وما إلى ذلك لدى ڤيرجيل أيضًا؛ ولمنافسةِ هذَين الشاعرَين، يمكنُ لأيِّ شاعرٍ سيّءٍ ترضاه أن يُنتجَ عيناتٍ أخرى. لكنْ فيما يتعلق بهذا، يجب ملاحظةُ التعليقةِ على §. 28 بشكلٍ خاصّ.

§. 32. الأشياءُ المتواجدةُ التي يجبُ تمثيلُها في الوقتِ نفسِه، عندما تُمثّلُ باعتبارِ المكانِ والزمانِ، وما إلى ذلك، يمكنُ إثباتُها على النحوِ التالي: من الشّعريّ تمثيلُ أكبرِ قدرٍ ممكنٍ من الأشياءِ المحدَّدةِ تماماً، §. 18؛ وتحديداتُ المكانِ والزمانِ مسألةٌ كميةٌ، أو معيَّنةٌ على الأقلّ؛ ومن ثَمَّ، هي الأكثرُ تحديدًا للشيءِ. لذلك، فتمثيلُ كلِّ شيءٍ، وبالتالي تحديدُ الصورِ عن طريقِ الكشفِ عن الأشياءِ التي توجدُ في المكانِ والزمانِ، شِعريٌّ.

{تمثيلُ النوعِ والجِنسِ:}

§. 33. عندما يتمُّ تمثيلُ صورةٍ لنوعٍ أو جنسٍ معينٍ، ستتكررُ صورٌ أخرى للنوعِ أو الجنسِ نفسِه. وإذا مَثّلتْ هذه الصورُ في الوقتِ نفسِه جنسًا أو نوعًا، فقد يكون المفهومُ الناتجُ، جزئيًا وأكثرَ تعقيدًا وإيحاءً، وبالتالي أكثرَ

1لعلَّ الإشارةَ هنا إلى مقطعٍ مشهورٍ من مسرحية ميديا لسينيكا، المشهد الثاني، الأبيات 750- 766 (Seneca, *The Tragedies of Seneca*, rendered into English verse by Ella Isabel Harris, London: Henry Frawde, 1904, pp. 160- 161,)، وترجمته:

"جُبتُ البساتين المنعزلة. دعوتُ المطرَ {لينزلَ} من السَّماءِ الصافيةِ. دفعتُ البحرَ، وأجبرتُ المحيطَ على سحبِ أمواجِهِ. الأرضُ ترى قوانينَ السماءِ مشوَّشةً. والشمسُ والنجومُ تتألَّقُ معًا، والدُّبّانِ [الأكبرُ والأصغرُ] غارقان في المحيطِ المحرَّم. غيَّرتُ دائرةَ الفصولِ: -بكلامي تزدهرُ الأرضُ مع الصيفِ؛ وسيريس [ربّةُ الزراعةِ] تشهدُ حصادًا شتويًّا. ونهرُ فاسيس المتسارعُ يجري إلى منبعِهِ؛ والدانوبُ الذي ينقسمُ إلى أفواهٍ كثيرةٍ يكبحُ فيضانَه من المياه - بالكادِ يمرُّ عبرَ شواطئه. الرياحُ صامتةٌ. والمياه تتكلّمُ. البحارُ المتوحشةُ تزمجرُ. منزلُ البساتينِ القديمةِ يفتقدُ ظلَّها الوارفَ؛ ويعودُ اليومَ بأمري. تقفُ الشمسُ في السماءِ. تعويذتي تحرِّكُ عنقودَ نجماتِ القلائصِ. هي ساعتُك، يا ديانا."

شعريةً، §. 23، وجزئيًا، يمكنُ تحديدُ الجنسِ أو النوعِ؛ ومن ثمَّ، تُمثَّلُ على نحوٍ أكثرَ شعريةً، §. 20، §. 19.[1]

§. 34. إذا قُدّمَ نوعٌ أو جنسٌ مشتركٌ بصورٍ أخرى على نحوٍ موحٍ في الوقتِ نفسِه، فيمكنُ توضيحُ ذلك على نطاقٍ أوسعَ مما لو لم يتمُّ ذلك، §. 16؛ ومن ثَمَّ، فمن الشعريِّ تمثيلُ جنسٍ أو نوعٍ تشتركُ فيه الصورةُ المرادُ تمثيلُها مع الصورِ الأخرى، §. 17.

§. 35. إذا مُثِّلت صورٌ كهذه التي تنتمي إلى الجنسِ نفسِه أو النوعِ نفسِه المرادِ تمثيلُه بصورةٍ معينةٍ، في الوقت نفسِه، فسيُمثَّل الجنسُ بشكلٍ شعريٍّ أكثرَ مما لو تمَّ ذلك بطريقةٍ مختلفةٍ، §. 33. الآن أصبحَ من الشعريِّ تمثيلُ الجنسِ أو النوعِ بالصورةِ المراد تمثيلُها، §. 34. لذلك، من الشعريِّ للغايةِ تمثيلُ الصورِ التي تنتمي إلى الجنسِ نفسِه أو النوعِ نفسِه مع الصورةِ المرادِ تمثيلُها.

{تمثيلُ التشابهاتِ:}

§. 36. بمصطلحِ التشابهاتِ (SIMILAI/resemblances)، سنشيرُ إلى الوسائلِ التي يُدمَجُ بواسطتِها المفهومُ الأعلى الشبيهُ مع شبيهِه. وعليه، تتعلَّقُ

---

[1] أعترف بأن المقصودَ من هذه الفقرة ليس واضحًا لديّ تمامًا، وأظنُّ أنَّ فهمَها يبدأ من كون العلاقة بين الجنس والنوع في التعريف الفلسفي لهما، علاقةَ كلٍّ بجزءٍ، أي أن النوع يندرج في الجنس. ومن هنا، فإنّ تمثيلَ نوعٍ معيّنٍ بصورةٍ، يعني أنَّ الصورةَ ستكون جزئيةً وترتبط مع غيرها من صور النوع الجزئية لتمثيل صورة الجنس الكليّ. لمثالٍ على ذلك، يمكنُ أن يكون الجنس حدثًا معينًا كبيرًا مكوَّنًا من سلسلةٍ من الأحداث المصوَّرة، وتمثيلها واحدًا واحدًا على نحوٍ مترابطٍ، يؤدّي في النهاية إلى تمثيل الحدث الكبير. ينطبق هذا على المشاهد الوصفية أيضًا. فالموضوعات التي توصف تشكِّل أنواعًا للجنس أو المشهد الكلِّيّ المكوَّن من سلسلةٍ من المشاهد الجزئية المترابطة التي مُثِّلتْ بصورٍ حسيةٍ موحيةٍ مترابطةٍ اجتمعتْ مع بعضها لتمثيل المشهد الكليّ الكبير. ويمكن أن يكون الجنس كائناتٍ أو شخصياتٍ معينةً خياليةً كانت أو إنسانيةً (كالآلهة والأبطال والممدوح والمرثيّ والمهجوّ... إلى آخره، ويشمل ذلك الشخصيات الدرامية والغنائية)، وثَمّةَ أنواعٌ منها، وتمثيلُ كلّ شخصية-نوع منها بالصور يؤدّي إلى تمثيل الجنس في النهاية. إلى ذلك، يمكن أن يكون الجنس حالةً شخصيةً معينةً في موقفٍ معينٍ، مثلًا في قصيدةٍ رثائيةٍ، والمشاعرُ والتحولاتُ التي يكون تمثيلها بصورٍ متنوعةٍ متغيرةٍ معبرةٍ عن أوجه الشعور بالحزن، أجناسٌ لهذه الحالة- النوع.

أوجُهُ التشابُه بالنوعِ نفسِه أو الجنسِ نفسِه. لذلك، من الشعريِّ للغايةِ تمثيل التشابهاتِ مع الصورةِ المرادِ تمثيلُها، §. 35.

هذا هو السببُ في أنَّ التشابهاتِ يفرضُها بمثلِ هذا الإصرارِ الصاخبِ أولئك الذين يعلّمون الوحوشَ الصغارَ الغناءَ بالإكراه.[1] ويتَّضحُ أنَّ هناك طريقةً سلسةً للغايةِ للدخولِ إلى أوجُهِ التشابهاتِ من مثال ڤيرجيل لدخولِ ديدو {ملكةِ ليبيا} إلى معبدِ جونو. ففي هذا المقطعِ، يجعلُ الشاعرُ امرأةً [ديدو]، كانت ترتدي زيًّا فاخرًا بشكلٍ لافتٍ، تبرزُ من بين مرافقيها.[2] كل هذه الصفاتِ مجتمعةً، تشكِّلُ نوعًا، وتنتمي ديانا أيضًا تحته، لكن لاحظْ أنَّ ديانا كانت مشبَّهًا به [وليس مثالًا]، لأنَّ التشابهَ ليس مثالًا عندما يُستخلَصُ من شخصٍ، §. 17.

§. 37. تمثيلاتُ الأحلامِ صورٌ، وهي لذلك، شعريةٌ، §. 28.

نحن نجد هذه الأحلامَ لدى ڤيرجيل وأوڤيد وتيبولوس؛ ولكنْ أنجدُها في غيرِ الشعرِ النقيِّ؟ لا تُرفَضُ الأحلامُ بأيِّ حالٍ من الأحوالِ، حتى لو أثارَ الصفراءَ شعراؤنا

"المجذوبون المجانينُ"[3]

---

1 التشبيه تقنيةٌ ملفتةٌ في الشعر دومًا، وهي ذات دلالات موحية مؤثرة دائمًا، ولذلك هي شعرية. لكنَّ الشعراء المحدودي الموهبة والخبرة، يبالغون فيها بشكلٍ متكلَّفٍ، ولا يتقنونها. وتعبير "يعلّمون الوحوش الغناء بالإكراه" مجازيٌّ يشير إلى النقّاد التقليديين الذين يفرضون معاييرهم على المبتدئين بالإكراه فيما يتعلَّقُ بهذه التقنية.

2الإشارة إلى الأبيات 495- 506 من النشيد الأول من الإنيادة لڤيرجيل (*The Aeneid*, David West, p. 19)، وترجمتها:

"عندما كان إينياس الطروادي يقف محدِّقًا، مسمّرًا في موضِعِه، ضائعًا في دهشتِه مما يراه، وصلتِ الملكةُ ديدو بكلِّ جمالها إلى المعبدِ، مع حشدٍ عظيمٍ من المحاربينَ حولها. كانتْ تشبه ديانا [إلهةَ القمرِ الصيادةَ] وهي تقودُ الرقصَ على ضفافِ نهر يوروتاس أو على سفوحِ جبلِ سينثوس بصحبةِ ألفٍ من حورياتِ الجبلِ تجمّعْنَ خلفَها على كلا الجانبَين. كانتْ تحملُ جعبةَ سهامِها على كتفِها، وبينما هي تمشي، كانت أطولَ من كلِّ الآلهةِ. وأمُّها لاتونا لم تكن تتكلّمُ، لكنَّ فرحًا عظيمًا يضطربُ في قلبِها وهي تراها. ديدو كانت مثلَ ديانا، ومثلَ ديانا كانت تمشي بفرحٍ بين شعبِها تحثُّهم على العملِ من أجلِ المملكةِ الفَتِيّةِ."

3نصُّ العبارة الأصلية: "Quos fanaticus error et iracunda Diana" (البيت 454 من فنّ الشعر)، والتعبير يعني الذين يتلوّوْنَ مجذوبينَ (كما يحدث في أثناء الطقوس الدينية العنيفة)، والذين أصابهم عقاب ديانا (إلهة القمر) أي المجانين. ومعروفٌ أن المعتقدات الغربية القديمة كانتْ تنسبُ الجنونَ إلى القمر. أمَّا

مع أنَّهم لا يعرفون إلا إقحامَ تفسيراتٍ للأحلامِ في كلِّ مناسبة،[1] وإلا كنتُ لا أعرفُ ما الذي يجعلُ خفقاتِ الإشراقِ تخفتُ في صورةٍ شعريةٍ مصغّرةٍ معينةٍ، أو أخرى.[2]

الصفراءُ، ففي الأصل هي "urget"، وعند هوراس "regius urget" (البيت 453 من فنّ الشعر) ومعناها "داء الملوك". والمقصود هو الاكتئاب الشديد. (في الثقافة العربية، النقرس هو داء الملوك.)

1 في الأصل " quoties Caius Caiam duxit " حرفيًّا "كلّما تزوّج كايوس كايا"، وهو تعبيرٌ مجازيٌّ ساخرٌ يتضمَّنُ الإشارةَ إلى التعهُّد الذي يقدمه الرجل والمرأة لبعضهما عند الزواج (كايوس وكايا اسمان شائعان للذكر والأنثى لدى الرومان)، ونصُّ التعهّد "ubi tu Caius, ego Caia" أي "كما أنَّك كايوس، أنا كايا." ويعني أنَّ المرأة تقول للرجل: "إني أتعهّدُ لك بمثل الذي تعهّدتَ لي به." وواضحٌ أنَّ بومگارتن يريد من التعبير "في كلِّ مناسبةٍ"، أو "بكثرةٍ". أي أنه يَستعملُ التعبيرَ ليلومَ الشعراءَ الذين يوظِّفُونَ الأحلام في أشعارهم بكثرةٍ دون ضرورة فنّية.

2أي أنّه عديم الخبرة في تمييز الصور الشعرية الحيوية المشرقة من عكسها.

{الشعر والرسم:}

§. 38. كلَّما مُثِّلت الصورُ بشكلٍ أوضحَ، كانتْ أشبهَ بالانطباعاتِ الحسيةِ، بحيث تكون في الغالبِ مساويةً لأحاسيسَ ضعيفةٍ إلى حدٍّ ما. تمثيلُ الصورِ بأوضحِ مايمكنُ شعريٌّ، §. 17. لذلك، من الشعريِّ جَعْلُها تُشبِهُ الأحاسيسَ إلى حدٍّ بعيدٍ.[1]

§. 39. وظيفةُ الصورةِ تمثيلُ شيءٍ مركَّبٍ[2]، وهذا شعريٌّ، §. 24؛ تمثيلُ الصورةِ مشابهٌ جدًا لفكرةِ المعنى المرادِ تصويرُها، وهذا شعريٌّ، §. 38. لذلك، تتشابه القصيدةُ والصورةُ، §. 30.

"مثلَ الرسمِ، يكون الشعرُ."[3]

لأنَّه في هذا الموضعِ، تتطلَّبُ ضَروراتُ التفسيرِ من المرءِ أن يسلِّمَ بأنَّ جمعَ الشعرِ، أي القصيدةِ، مع الرسمِ، يجبُ أن يُفهمَ من منظورٍ ليس منظورَ الفنِّ الذي ينطوي عليه، بل من حيثُ التأثيرُ الذي يتمُّ تحقيقُه. ولهذا السببِ، ليس ثَمَّةَ نقاشٌ حولَ المفهومِ الأصيلِ للشعرِ الذي ترسَّخَ وثبُتَ بشكلٍ صحيحٍ في §. 9، لأنَّه في مثل هذا الخلطِ بين المصطلحاتِ المترادفةِ عمليًّا، كان لشاعرِنا والآخرينَ:

"حقٌّ متساوٍ دائمًا في المخاطرةِ بما يحلُو لهم."[1]

1تكمن شعرية الصورة في الأحاسيس والمشاعر والعواطف التي تتضمَّنُها، بمعنى أنَّ الصورة تفقد شعريتها حين تكون جامدةً لا تعبِّر عن عواطفَ وأحاسيسَ.

2 معنى التركيب هنا، أن الصورة الشعرية تتألف من عناصر تشكيلية متنوعة.

3 عبارةٌ شهيرةٌ من فنّ الشعر لهوراس، البيت رقم 361: "Ut picture, poises erit". من الشائع في النَّقد الغربيّ المماثلةُ بين الشعر والرسم، وهي فكرةٌ قديمةٌ ترجع إلى الشاعر الغنائيّ اليونانيّ سيمونيديس الكيوسي (556- 468 ق. م.) الذي يُؤثَرُ عنه قولُه: "الشعرُ رسمٌ ناطقٌ، والرسمُ شعرٌ صامتٌ." لكنَّ بومگارتن يعود ليفرّقَ بين الشعر والرسم، ويجعل الأولَ أكثرَ كمالًا من الثاني. وبالمناسبة، أثارت المفاضلة بين الشعر والرسم الكثير من الجدل بين الفنانين والنُّقّاد ابتداءً من عصر النهضة. وربما كان ليوناردو داڤنشي رائد هذا الجدل إذ ألَّف رسالةً فضّل فيها الرسم على كلّ الفنون التي عدَّد نقائصها بإزاء كمال الرسم.

§. 40. لأنَّ الصورةَ المرسومةَ تُمثِّلُ على سطحٍ {ذي بُعدَين} فحسبُ، فليسَ لها أن تمثِّلَ كلَّ جانبٍ، أو أيةَ حركةٍ على الإطلاقِ؛ لكنَّ {الصورةَ الشعريةَ تُمثِّلُ الحركةَ والجوانبَ، وذلك ما يُميِّزُ شعريَّتَها}، لأنّه عندَ تمثيلِ هذه الأشياءِ {في الشعرِ} أيضًا، يجري تمثيلُ المزيدِ منها في الكائنِ أكثرُ مما يجري تمثيلُه {في الرسمِ}، وبالتالي، يكون التمثيلُ أكثرَ وضوحًا، §. 16. لذلك، تميلُ الأشياءِ في الصورِ الشعريةِ نحو الوحدةِ أكثرَ من الصورِ المرسومةِ. ومن ثَمَّ، فإنَّ القصيدةَ أكثرَ كمالًا من الصورةِ المرسومةِ.[2]

§. 41. على الرغمِ من أنَّ الصورَ {الممثَّلةَ} بالكلماتِ والخطابِ أكثرُ وضوحًا من تلك {الممثَّلة} بالأشياءِ المرئيةِ، فنحن لا نحاولُ تأكيدَ امتيازِ القصيدةِ على الصورةِ المرسومةِ، لأنَّ الوضوحَ المكثَّفَ الذي يُمنحُ عن طريقِ الكلماتِ للإدراكِ الرمزيِّ وراءَ الحدسيِّ، لا يُسهمُ بأيِّ شيءٍ في الوضوحِ الشاملِ؛ وهو الوضوحُ الوحيدُ الذي يتَّصفُ بالشعريةِ، §. 17، و§. 14. والتجربةُ تثبتُ صحةَ هذا، ونتيجةً للفقرةِ 29.

"تحريكُ العقلِ بما يدخلُ عن طريقِ الأذُنِ أقلُّ حيويّةً ممّا يمكنُ أن يراهُ المرءُ بعينيهِ الواثقتينِ – أي ما يمكنُ للمرءِ أن يراه بنفسِه."[3]

---

1 فنّ الشعر، البيت رقم 10. يفتتحُ هوراس قصيدته بالربط بين الشعر والرسم ليوصلَ فكرةَ أنَّ عدم التجانس في القصيدة يشبه لوحة رسامٍ ألصق فيها رأس إنسانٍ إلى عُنق حصانٍ، أو رسم حيوانًا يجمع فيه أعضاءً من حيواناتٍ مختلفةٍ...إلى آخره. ثم يعقِّبُ بهذه العبارة:

"حقُّ الشاعرِ والرسّامِ في المخاطرةِ والإبداعِ لا يعني أن يفتقرَ عملُهما إلى الوحدةِ والتجانسِ."

2العبارات بين الأقواس المتموّجة تشير إلى تصرُّفٍ قليلٍ في ترجمة الفقرة في الأصل، لإيضاح الفرق بين الشعر والرسم، وهو ما يريده بومگارتن هنا.

3فنّ الشعر، الأبيات 180- 182. وسياق العبارة أنَّ الفعل الدراميّ على المسرح إمّا أن يُمثَّلَ أو يُروى على لسان إحدى الشخصيات أو الجوقة، لكنَّ تمثيلَه أفضلُ لأنَّ ما تراه العين أقوى تأثيرًا مما تسمعه الأذن. وبومگارتن ينقلُ الفكرةَ إلى الاختلاف بين الشعر الذي يُرسَمُ والرسمِ الذي يُرى.

{تمثيل العجيب والمعجز}

§. 42. الإدراكُ المُوحي لتمثيلٍ مّا، إدراكُ الذاكرةِ الحسّيةِ نفسه،[1] وبالتالي، فهو حسيٌّ، §. 3، وشعريٌّ، §. 12.

§. 43. نعني بالعَجَبِ (ADMIRATIO / Wonder) حدْسًا للعديدِ من الأشياءِ في التمثيلِ، وهي أشياءُ لا توجدُ معًا في العديدِ من سلاسلِ إدراكاتِنا الحسّيةِ.[2]

نتفقُ مع ديكارت، الذي يرى أنَّ العَجَبَ "استيلاءٌ مفاجئٌ على النفسِ، يدفعها إلى نظرةٍ سريعةٍ للأشياءِ التي تبدو لها نادرةً وغيرَ عادية"[3] مع التحفُّظِ بأنَّنا، بعد أن نردَّ من تعريفِه كلَّ ما يبدو لا لزوم له، قد نكيِّفُه مع سلسلةِ العرضِ لدينا. ففي حين يعتقدُ البعضُ أنَّه من غيرِ الحكمةِ افتراضُ أنَّ العجيبَ مجردُ أمرٍ غيرِ عاديٍّ، فلن نعيدَ صياغةَ القاعدةِ، لكنَّنا نلاحظُ فقط أننا نشعرُ، بدلاً من التأكيدِ ضمنيًا، بوجودِ علاقةٍ مع ما لا يمكن تصوُّرُه. ومع ذلك، حاولنا أن نشيرَ بوضوحٍ إلى المصدرِ المزدوجِ للعجبِ.

1الذاكرة الحسية تحتفظ بالصور والانطباعات التي تنتُجُ عمّا يُدرَك بالحواسّ الخمس، وهي لذلك تضمُّ الكثيرَ من المكونات البصرية والسمعية وغيرها، وهي الخزين الذي يُستمدُّ منه التمثيل الحسيّ للأشياء المختلفة في الشعر وغيره من الفنون.

2 الحدْس إدراكٌ لماهية شيءٍ مّا دون تحليل، ويلجأ إليه المرء عندما يواجه موضوعًا معقَّدًا أو ظاهرةً تصدم قدرته على الاستيعاب. وفي الشعر، ثمةَ الكثير من التمثيلات المعقدة التي لا يمكن استيعابها تحليليًّا على نحوٍ مباشرٍ، بل تُدركُ حدسيًّا، وهي تمثيلاتٌ لما هو عجيبٌ أي صادمٌ أو غير متوقَّع. والسبب في ذلك أنّ العجيب مكوَّنٌ من عناصرَ متباعدةٍ موجودةٍ في الذاكرة الحسية، جمع بينها التمثيلُ عن طريق ملكة الخيال، بكلمةٍ أخرى؛ العجيب في الشعر والأدب عمومًا، نتاجُ خيالٍ طليقٍ يجمع بين مكوّناتٍ لا صلةَ بينها في الواقع، ويكون هذا الجمع حدْسيًّا أي قائمًا على فهم عميق غير مباشرٍ ولا تحليليٍّ يكتشف العلاقات بينها حدسيًّا، ولا سبيل لإدراكها من المتلقّي إلا حدسيًّا. مثالٌ على ذلك: في الذاكرة الحسية لكلٍّ من الشاعر والمتلقّي، ثمةَ صورةٌ لحصانٍ وصورةٌ لطائرٍ، والصورتان منفصلتان فيها، لكن قوة خيال الشاعر يمكن أن تربط بينهما لتمثِّل صورة حصانٍ له جناحان ويطير، والناتج بالنسبة للمتلقّي عجيبٌ ولا يمكن فهمه أو تفسيره تمامًا. وبناء على ذلك، يظلُّ العجيب غيرَ مفسَّرٍ لدى المتلقِّي وغير قابلٍ للإدراك بشكلٍ تامٍّ، فيدْهشُه، وهذا مصدر تأثيره.

3ينظر: Rene Descartes, *Les Passions de l'ame*. Paris: Henry Le Gras, 1649, II, Art. 70, p. 62 .

§. 44. بما أنَّ الإدراكَ الحدْسيَّ يمكنُ أن يكونَ موحيًا، فقد يكون عجيبًا أيضًا، §. 43؛ ومن ثم، فتمثيلُ العجيبِ شعريٌّ، §. 13.

§. 45. عمومًا، نحن نُولي اهتمامًا ملحوظًا بتلك الأشياءِ التي تتضمَّنُ أيَّ شيءٍ عجيبٍ فيها. الأشياءُ التي نوليها مثلَ هذا الاهتمام إذا مُثِّلت بشكلٍ موحٍ، تكونُ أوضحَ بكثيرٍ من تلك التي لا نمثِّلُها، §. 16. لذلك، التمثيلاتُ التي تتضمَّنُ أيَّ شيءٍ عجيبٍ أكثرُ شعريةً من تلك التي تفتقرُ إليه.

ومن هنا، قال هوراس:

"صمتًا الآنَ! أنا كاهنُ ربّاتِ الفنونِ، أغنِّي تراتيلَ لم تُسمعْ من قبلُ، أغنِّي للعذارَى والشبابِ."[1]

وربما تُقتَرحُ الأشياءُ نفسُها، إذا فصَلْنا الفكرةَ عن القصةِ الرمزيةِ في القصيدةِ رقم 20، الكتاب الثاني، حيثُ يبدأُ بقولِه:

"سأحلِّقُ في الهواءِ الثقيلِ عاليًا على طرفِ جناحٍ غيرِ مألوفٍ، ولا ضعيفٍ."[2]

لعلَّ اعتراضًا يقومُ على أنَّ هذا لا يتعلَّقُ بالمحتوى بل بشكلِ القصيدةِ الغنائيةِ التي كان الرومانُ قد أقرُّوه نوعًا مّا قبل هوراس. ومع ذلك، لا يستبعدُ هذا المضمونَ؛ وحتى لو استبعدَه، فسيظلُّ هوراس يثيرُ من خلالِ شكلِه الرائعِ، التمثيلاتِ الشعريةِ، وفقًا لافتراضنا. ولأنه في بدايةِ القصيدةِ كان يتطلَّعُ إلى المجدِ، كما يعلنُ صراحةً، فقد أحسنَ في مدحِ الشاعرِ، بقولِه "غيرُ مألوف"، و"لم يُسمعْ من قبلُ"، وهو الشيءُ الوحيدُ الذي أردْنا إيضاحَه.

§. 46. حيثُ يوجدُ العجيبُ، توجدُ أيضًا مكوناتٌ كثيرةٌ لا يكون إدراكُها موحِيًا، §. 43؛ لذلك، فهي أقلُّ تمثيلًا من الناحيةِ الشعريةِ، §. 42.[1]

1ينظر: Horace, *The Odes and Epodes of Horace*, translated by Lord Lytton, New York: Harper and Brothers, 1870, book III, poem no. I, l. 2- 4, p. 236.

2يترجمُ مترجما النسخة الإنكليزية هذين البيتين إلى ما معناه: "سأرتفعُ على جناحٍ بعيدٍ عن الضعفِ رغم افتقارِه للخبرةِ." وقد اعتمدتُ على ترجمة لورد ليتن لهما لأنّها بدتْ لي أكثرَ دِقّةً. ينظر: *The Odes and Epodes of Horace*, book II, poem no. XX, l. 1-2.

حيثما يوجد إدراكٌ {لمكوّناتِ العجيبِ الحسّيةِ} عن طريقِ تذكُّرِها لاحقًا، يتوقَّفُ العجيبُ {عن الوجود}.[2] لنفترضْ أنّنا نرى شخصًا مّا يعجَبُ لشيءٍ مّا، على سبيلِ المثالِ، أداةٍ حربيةٍ مصمَّمةٍ بمهارةٍ. وإذا أردنا التحقُّقَ من عَجبِه، فيمكننا أن نسألَه عمّا إذا كان لم يرَ شيئًا مماثلًا بُني بمهارةٍ أكثرَ في برلين أو درسدن. فإذا تذكَّرَهُ، ذهبَ عَجبُه.

§. 47. تمثيلُ العجيبِ شعريٌّ، §. 45؛ من ناحيةٍ، وهو ليس كذلك من ناحيةٍ أخرى، §. 46؛ ومن هنا، تضاربُ القواعدِ والاستثناءُ الضروريُّ.[3]

§. 48. لذلك، إذا كانت العجائبُ يجب أن تُمثَّلَ، فما يزال ثَمَّةَ شيءٌ يمكنُ إدراكُه على نحوٍ موحٍ، في تمثيلِها، §. 45؛ أي أنَّ المزجَ بمهارةٍ بين المألوفِ وغيرِ المألوفِ في العجيبِ نفسِه شعريٌّ إلى أعلى درجةٍ، §. 47.[4]

§. 49. بما أنَّ المعجزاتِ أفعالٌ فرديةٌ، فإنَّ تمثيلاتِها شعريةٌ للغايةِ، §. 19؛ ولكنْ، نظرًا لأنها نادرًا مّا تحدثُ في عالمِ الطبيعةِ، أو على الأقلِّ، نادرًا مّا يُنظر إليها على هذا النحو، فهي في الواقع عجيبةٌ للغاية، §. 43؛ ومن ثَمَّ، يجبُ تقديمُ الأشياءِ المألوفةِ والتي يسهلُ التعرُّفُ عليها معها، §. 48.[5]

1تبدو هذه الفقرة مناقضةٌ للفقرة السابقة، لكنَّ ما يقصدُه بومگارتن هنا، أنَّ العجيب يظلُّ موحيًا، لأنَّه يصدم الذاكرة الحسية التي لا تجد في خزينها ما يماثله، لكنَّ تحليل العجيب إلى مكوّناته الأصلية المدرَكَة سابقًا، والمختزَنة في الذاكرة، يجعله يكفُّ عن الإيحاء، وبالتالي يفقِد إثارته للعجَب. يضاف إلى ذلك أنَّ شيوع العجيب وتَكرارَه في أعمالٍ أدبيةٍ عديدةٍ، يجعله مبتذَلًا ويفقد بذلك شعريتَه.

2 العجيب في الشعر غير قابلٍ للتفسير، أو أنَّه يُفسَّر جزئيًّا، لأنَّه حين يُفسَّرُ بشكلٍ تامٍّ، يتحوَّلُ نوعيًّا إلى الغريب الملفت، ثم تقلُّ غرابته، وتتدنَّى درجة التأثير الموحِي له.

3السبب في هذا التناقض في تمثيل العجيب، أنَّه يتراوح بين عدم الإدراك كليًّا، فيعجز عن التأثير، وبين تحفيزه الشديد للإدراك الحدسيّ سببيًّا، فيثير عواطفَ وانفعالاتٍ شديدة. ويبدو أنَّ بومگارتن يريد أن يجعل التمثيلاتِ الشعريةَ للعجيب في موضعٍ وسطٍ بينهما.

4شعرية تمثيل العجيب غير المألوف تأتي من سياقه المألوف. والقدرة على تحويل مجرى الأحداث من المألوف إلى اللامألوف شعريةٌ للغاية، لأنَّ تأثير ذلك عميقٌ.

5المعجز لا يبدو معجزًا إلا إذا كان سياقه مألوفًا وعاديًّا. ومن هنا، يكون تمثيله أكثرَ نجاحًا وتأثيرًا لأنّه يكون تحوُّلًا صادمًا ومفاجئًا في الأحداث.

"لا تَدَعْ أيَّ إلهٍ يتدخَّلْ ما لم تستحقَّ العقدةُ مُنقِذًا مثلَه."[1]

من مفهومِ القصيدةِ الذي نجدُه مؤسَّسًا في §. 9، تأتي تلك الحريةُ في سردِ المعجزاتِ التي تؤكِّدُها أمثلةٌ لا حصرَ لها لأفضلِ الشعراءِ. ولكنْ، إذا كان يجبُ على القصيدةِ أن تضعَ لنفسِها هدفًا وحيدًا هو محاكاةُ الطبيعةِ، فستتحوَّلُ هذه الحريةُ إلى انحرافٍ. والمؤكَّدُ أنَّ الطبيعةَ لا علاقةَ لها بالمعجزاتِ.[2]

1فنّ الشعر، البيتان 191- 192. هذه إشارةٌ إلى تقنيةٍ مسرحيةٍ تُدعى "deus ex machine" (حرفيًّا: "الإله خارج الآلة"، أي "الإله النازل بآلة")، وتعني تدخُّلَ أحد الآلهة في أحداث المسرحية، ويجري ذلك في العرض عن طريق إنزال الشخصية بحبالٍ وبكراتٍ على المسرح. يُنسب اختراعُ هذه التقنية إلى الشاعر المسرحيّ اليونانيّ إيسخيلوس (525- 456 ق. م.)، وأكثرَ من استعمالها يوربيديس (480- 406 ق. م.). ولكنها مع الوقت، صارت تعني حلَّ حبكة الأحداث بطريقةٍ مفتعَلةٍ. وهوراس يحذِّرُ الشعراء من استعمالها إلا لضرورةٍ فنيةٍ.

2محاكاة الطبيعة هنا تعني أن تكون القصيدة المسرحية أو الملحمية "واقعيةَ" الشخصيات والأحداث.

{التخيُّلُ والمتخيَّلاتُ والوصفُ:}

§. 50. التمثيلاتُ الموحيةُ المستمدَّةُ من عناصرَ منفصلةٍ جُمعتْ في الخيالِ، صورٌ، وبالتالي، هي شعريةٌ، §. 23.

§. 51. موضوعاتُ مثلِ هذه التمثيلاتِ إمّا ممكنةٌ أو مستحيلةٌ في العالمِ الحقيقيِّ. لنسمِّ هذه الأخيرةِ متخيَّلاتٍ (FIGMENTA/ fictions)، والأولى متخيَّلاتٍ حقيقيةً (FIGMENTA VERA / true fictions).

§. 52. الأشياء [التي تدلُّ عليها] المتخيَّلاتُ مستحيلةٌ بإحدى طريقتين: في العالمِ الحقيقيِّ أو في جميعِ العوالمِ الممكنةِ. تلك التي هي مستحيلةٌ تمامًا يجبُ أن نسمِّيَها يوتوپيّة ،(UTOPICA / utopian)[1] والأخرى سنسمِّيها بديلةً للواقعِ (HETEROCOSMICA/ heterocosmic).[2] لذلك، لا يمكنُ تشكيلُ أيِّ تمثيلٍ للمجموعةِ اليوتوپية؛ ومن ثَمَّ، ليس فيها شيءٌ موحٍ، ولا شعريٌّ.

§. 53. وحدَها المتخيَّلاتُ الحقيقيةُ البديلةُ للواقعِ الممكنِ شعريةٌ، §. 51، و§. 52.[3]

§. 54. نعني بالأوصاف (DESCRIPTIONES/ descriptions) تعدادَ الأجزاءِ الموجودةِ فيما يُمثَّلُ. لذلك، إذا وُصف التمثيلُ بشكلٍ موحٍ (CONFUSE DESCRIBATUR/ confusedly described)، فستُمثَّل أجزاءٌ فيه أكثرُ مما إذا لم يُوصَفْ. ولكنْ، إذا كان ما نسمِّيه موصوفًا بشكلٍ موحٍ، أي إذا

---

1 utopic من utopia وتعني حرفيًّا: لا مكان. والمقصود عالمٌ خياليٌّ غير ممكنٍ أو مستحيلٌ تمثيلُه، وهذا هو سبب لا شعريته. لكن، لا ينبغي خلطُ ما يقوله بومگارتن هنا، مع ما نعرفه من "يوتوپيات" ألَّفَها بعض الفلاسفة والشعراء عن المدن الخيالية الفاضلة، لأنَّ سياقَ استعمال المصطلح مختلفٌ.

2 Heterocosmic من heterocosm ومعناها كونٌ أو عالمٌ بديلٌ أو منفصلٌ عن الواقع. ويتعلَّق بوظيفة الشعر المتمثلة بخلق عالمٍ بديلٍ متخيَّلٍ له شكلُه وقيمتُه، شرطَ أن يكون من وجهة نظر بومگارتن ممكنًا، أي قابلًا للتخيُّل، وبالتالي، مؤثِّرًا.

3 شعرية المتخيَّلات الحقيقية تأتي من كونها قادرةً على إغناء الواقع لأنَّها قريبةُ الصلة به وبديلةٌ له في الوقت نفسه. يذكِّرُنا هذا بمبدأ الاحتمال والإمكان عند أرسطو حيثُ تكون الأحداث والشخصيات ممكنةَ الحدوث والوجود. والقصيدة الجيدة هي التي تخلقُ عالمًا ممكنًا.

توفَّرت التمثيلاتُ الموحيةُ للأجزاءِ بالكاملِ في الوصفِ، فسيصبحُ الأمرُ أكثر وضوحًا على نطاقٍ واسعٍ. وهذا صحيحٌ أيضًا: فكلما زادت الأجزاءُ التي تُمثَّلُ بشكلٍ موحٍ، كان الوصفُ أكثرَ وضوحًا، §. 16. لذلك، فإنَّ الأوصافَ الموحيةَ والأهمُّ من ذلك كلِّهِ، التي يجري تمثيلُ العديدِ من الأجزاءِ فيها، تكونُ شعريةً بأعلى درجةٍ.[1]

§. 55. الأوصافُ الموحيةُ للانطباعاتِ الحسّيةِ والصورِ والخيالاتِ، حقيقيةٌ وبديلةٌ للواقعِ، وشِعريةٌ للغايةِ، §. 54.

الآنَ يمكننا أن نخفِّفَ من قلقٍ قد يُزعِجُ بعضَ الرؤوسِ. الوصفُ بحكمِ التعريفِ، تمييزُ (أ) من (ب) و(ج) و(د). وبقدرِ ما يتِمُّ ذلك، يُمثَّل (أ) بشكلٍ واضحٍ. الآن، لأنَّ هذا يتعارضُ مع مفهومِنا للقصيدةِ على النحوِ المنصوصِ عليه في §. 9 و§. 14، واشتقاقًا من §. 9، سيكون من الممكن استنتاجُ {الفكرةَ} العبثيةَ بأنَّ الأوصافَ يجب حذفُها من القصيدةِ. فنجيبُ أنَّ (أ) و(ب) و (ج) وما إلى ذلك، تمثيلاتٌ حسِّيةٌ، إذا افترضنا أنها موحيةٌ، §. 3. لذلك، يضع الوصفُ (ب) و(ج) و(د)، أي عدّةَ تمثيلاتٍ حسيةٍ، مكانَ مُدرَكٍ حسّيٍّ واحدٍ هو (أ). ومن هنا، إذا أصبح (أ) مُميَّزًا (وإن كان هذا نادرًا)، فستصبحُ القصيدةُ، بعد استخدامِ الوصفِ، أكثرَ كمالًا من ذي قبلُ، §. 8.[2]

§. 56. بما أنَّهُ في حالةِ المتخيَّلاتِ الكونيةِ بديلةِ الواقعِ، يمكنُ افتراضُ أنَّ العديدَ من الأشياءِ تُدخِلُ في تيّارِ فكرِ العديدِ من المستمعينَ أو القُرّاءِ أشياءَ

1يذكِّرنا هذا بما يذهب إليه النقّاد العرب القدامى في تعريف الوصف، مثل قدامةَ بنِ جعفرَ الذي يقول: "الوصفُ إنما هو ذِكرُ الشيءِ بما فيه من الأحوالِ والهيئاتِ. ولما كان أكثرُ وصفِ الشعراءِ إنما يقعُ على الأشياءِ المركَّبةِ من ضُروبِ المعاني، كان أحسنُهم وصفًا من أتى في شعرِه بأكثرِ المعاني التي الموصوفُ مركّبٌ منها، ثم بأظهرِها فيه وأولاها حتى يحكِيه بشعرِه ويمثِّله للحسّ بنعتِه [أي جماله]".

قدامة بن جعفر، نقد الشعر. تحقيق كمال مصطفى، القاهرة، 1963، ص. 62. لكن النقّادَ العربَ لم يذهبوا إلى حدّ إيضاح البعد الجماليّ للوصف مثل بومگارتن، مع أنهم كانوا يدركونه تمامًا، ولهذا جعلوه معيارًا للتفاضل بين الشعراء.

2سبب المناقشة هنا يتَّضح بالعودة إلى §. 14 التي تقول إنَّ الأشياءَ المحدَّدةَ تحديدًا تامًّا ليست شعريةً، وبما أنَّ الوصف تمييزٌ لشيءٍ عن شيءٍ، فهو تحديدٌ، وبالتالي فهو غير شعريّ. لكنَّ بومگارتن يبيّنُ هنا، أنَّ الوصف ليس تحديدًا، لأنّه تمثيلٌ لما هو حسيٌّ، ويظلُّ موحيًا، ومن هنا تأتي شعريته.

هي ليستْ انطباعاتٍ أو صورًا أو متخيَّلاتٍ مستحيلةً أو حقيقية، فيمكن افتراض أنها عجيبة، §. 43. لذلك، في هذا الحالة، إذا حدث الكثير من الإدراك الموحي، فسيمثل المزج بين المألوف وغير المألوف بأكثر الطرق شعريةً، §. 48.

من هنا، قال هوراس:

"سأبحثُ عن خيالاتي الشعريةِ في الأشياءِ المألوفةِ"،[1]

وحينَ يوجِّهُ الشاعرَ ويعلِّمُه {يقولُ}:

"ليستمدَّ الشاعرُ من ذخائرِه ما يغذِّيه ويشكِّلُه، وما يليقُ به، وما لا يناسبُه، {ويميِّزُ به} ما يقودُه إلى المسارِ الصحيحِ أو الخطأ."[2]

وينصحُ الشاعرَ "بأن يتبعَ التقاليدَ ويعيدَ أخيل {كما هو}"[3] "أي الالتزامُ بمضمونِ §. 17، فيخبرنا بالموضوعاتِ البطوليةِ في الأساطيرِ الأكثرِ شيوعًا {كما هي}. وميديا وآيو وإينو وإكسيون وأوريستس أمثلة على ذلك، أي على ما يُشكّلُ أكثرَ الشخصياتِ تراجيديةً في المسرح.[4] علاوةً على ذلك في التكملةِ، يقول هوراس صراحةً:

"سيكون الأفضلُ لك تحويلَ قصةٍ عن إليوم[5] إلى {مسرحيةٍ}[1] بدلاً من أن تكونَ أوّلَ من يقدِّمُ موضوعًا غير معروفٍ، ولم يُكتبْ عنه من قبلُ."[2]

1فنّ الشعر، البيت 240. وثمةَ تصرُّفٌ من بومگارتن في نقل هذا البيت، إذ هو في الأصل:

"هدفي سيكون الشعرَ المتشكِّلَ مما هو مألوفٌ بحيثُ يأملُ كلُّ شخصٍ في نجاحٍ مماثلٍ، لكنّه سيعجز عن ذلك، لأنه سيحاولُ مثلَه دونَ جدوًى."

2فنّ الشعر، البيتان 208- 209.

3فنّ الشعر، البيتان 119- 120. والنصُّ الأصليُّ:

"إمّا أن تتبعَ التقاليدَ، أو تبتكرَ ما هو متَّسقٌ ذاتيًّا. وإذا صدفَ في كتابتِكَ أن أرجعتَ تمجيدَ أخيل إلى المسرحِ، فلْتجعلْه نافدَ الصبرِ، متحمّسًا، قاسيًا، شرسًا، واجعلْه يدَّعي أنَّ القوانينَ لا تنطبقُ عليه، وأنَّه لا يتردَّدُ في استعمالِ السيفِ."

4 يُكمل هوراس (الأبيات 123- 125): "اجعلْ ميديا قاسيةً شرسةً، واجعلْ إينو باكيةً، وإكسيون خائنًا، وآيو تائهةً، وأورستيس شديدَ الحزن." وهذه شخصياتٌ من أساطيرَ ومسرحياتٍ يونانية. ويبدو بومگارتن هنا، بتأييده رأي هوراس باتّباع التقاليدِ، غير معنيٍّ بقضية الإبداع- التقليد في الشعر، وكلُّ ما يهمُّه أن يكون التمثيلُ موحيًا وشعريًّا، وبالتالي، جميلًا.

5 Iliom أو إليون Ilion (يونانية) أو Iliacum (لاتينية). اسمٌ آخرُ لطروادةَ. ومنه اشتُقَّ عنوان ملحمة الإلياذة *Iliad*.

نحن نعلمُ أنَّ الشاعرَ يتحدَّثُ عن الكوميديا، ومأدبةِ ثايستس [المسرحيةِ]،[3] ولكن لأنَّ المبدأَ الذي يحدِّدُ القاعدةَ كما سبق توضيحُه، كونيٌّ، فالقاعدةُ كونيةٌ أيضًا. وحكايةُ طروادةَ مثالٌ آخرُ على تخيُّلٍ بديلٍ للواقعِ معروفٍ. وهو يستدعي الافتراضَ "لخلقِ شخصيةٍ مبتكَرةٍ".[4]

§. 57. المتخيَّلاتُ التي يوجدُ فيها قَدْرٌ كبيرٌ من التناقضِ الذاتي يوتوپيّةٌ، وليست بديلةً للواقعِ، §. 52؛ ومن ثَمَّ، لا يوجد أيُّ تناقضٍ ذاتيٍّ في المتخيّلاتِ الشعريةِ، §. 53.

"ابتكرْ ما هو متَّسِقٌ ذاتيًّا فحسبُ،"[5]

بحيثُ يمكنُ أن يقالَ عنك أيضًا، كما يقال عن هوميروس:

"يبتكرُ بمهارةٍ عاليةٍ، ويمزجُ بذكاءٍ حادٍّ بين الحقيقةِ والخيالِ، والوسطُ {عنده} لا يتعارضُ مع البدايةِ، ولا النهايةُ مع الوسط.[6] ويجب ألا تتطلَّبَ المسرحيةُ تصديقَ ما تختاره، ولا أن تُخرجَ من بطنِ الغولةِ طفلًا حيًّا بعد أن التهمتْه على العشاء.[7] أيًّا كان الذي تعرِضُه لي من هذا النوعِ، فأنا لا أثقُ به ولا أُبغضُه.[8] وقرونُ الأسلافِ تحثُّك على حصادِ الخِبرة."[1]

---

1 في الأصل actus وتُترجَم إلى acts (أفعال). لكنَّ السياق يدلُّ على أنّ المقصود بذلك مسرحيةٌ شعرية تُمثَّل.

2فنّ الشعر، الأبيات 128- 130.

3 مسرحيةٌ للشاعر الروماني سينيكا (4 ق. م.- 65 م)، وقصة ثايستس من قصص الانتقام البشعة في الأساطير اليونانية، إذ قَتلَ مع أخيه آتريوس أخًا لهما، ثم تنافسا على الحكم، فقام آتريوس بذبح ابنَيِن لثايستس وطبَخَهما وقدَّمَ لحمهما له على المائدة... إلى آخره.

4 إشارة إلى فنّ الشعر، الأبيات 125- 127: "إن قدَّمتَ على المسرح موضوعًا لم يسبق تجربتُه، وتجرَّأتَ على خلقِ شخصيةٍ جديدةٍ، فلتجعلْها تظلُّ إلى النهايةِ كما كانت في البدايةِ، واجعلْها متَّسقةً ذاتيًّا."

5فنّ الشعر، البيت 119- 120.

6 فنّ الشعر، البيتان 151- 152.

7فنّ الشعر، البيتان 339- 340: "القصصُ الخياليةُ التي هدفُها الإمتاعُ لا يجب أن تكونَ قريبةً من الواقع. لذا، لا ينبغي لمسرحيتِك أن تطلبَ تصديقَ أيَّ شيءٍ تختاره، ولا أن تُخرجَ من بطنِ الغولةِ طفلًا حيًّا بعد أن التهمتْه على العشاء."

8 فنّ الشعر، البيت 188. وسياقُ هذا الكلام أنَّ هوراس ينصحُ بعدمِ إظهارِ مشاهدَ بشعةٍ أو مستحيلةِ التنفيذِ على المسرحِ مثلِ ذبح ميديا لولديها (انتقامًا من زوجها جاسون الذي أحبَّ غيرها)، أو طبخ أتريوس للحم البشر (ذبَح ولدَي ثايستس عدوَّه وطَها لحمهما وقدَّمه لأبيهما دون أن يعلم)، أو تحوُّل پروكني (ابنة

§. 58. إذا كان أيُّ موضوعٍ فلسفيٍّ أو كونيٍّ مهما كان سيُمثَّلُ بشكلٍ شعريٍّ، فمن الحكمةِ تحديدُه قدرَ الإمكان، §. 18، عن طريق إدخال أمثلةٍ، §. 22، محدَّدةٍ من حيثُ المكانُ والزمانُ، §. 28، و§. 60، ووصفُه بتعدادِ أكبرِ قدرٍ ممكنٍ من التفاصيل الأخرى، §. 49. وإذا لم تكن الخبرةُ كافيةً، فالمتخيَّلاتُ الحقيقيةُ متاحةٌ؛ في الواقع، إذا لم يكن الجزءُ التاريخيُّ غنيًّا بما يكفي، فالمرجَّحُ أن تكون المُتخيَّلاتُ البديلةُ للواقعِ ضروريةً، §. 44، و§. 47. لذلك، المتخيَّلاتُ الحقيقيةُ والمتخيّلاتُ البديلةُ للواقع ضروريةٌ للقصيدةِ تحتَ شرطٍ معيّن.

نحن نعتقدُ أنه لا يمكنُ لأيِّ شخصٍ يفكِّر في الأمرِ على الإطلاقِ، أن يجهلَ جوانبَ معينةً من الخلافِ الذي يثيره الخطباءُ ضدَّ الشعراء حولَ ما إذا كان الخيالُ ينتمي إلى الماهيةِ الأساسيةِ للقصيدةِ أم لا. ومن ثَمَّ، فنحن لا نحلُّ المشكلةَ بتنازلٍ متردّدٍ لأيٍّ من الطرفين، بل نحدِّدُ حالاتٍ معينةٍ يُضطرُّ فيها الشاعرُ إلى اللجوءِ إلى الخيالِ. والتجربةُ تعلِّمنا أن التخيُّلاتِ ليست مقبولةً فحسبُ، بل لا مفرَّ منها في كثيرٍ من الأحيان. وأيًّا كان نصيبُنا في مدينةِ الله، يجب أن نقدِّمَ في الأشعارِ ما يدعو إلى الفضيلةِ والدينِ. قد يكونُ الشعراءُ قد فعلوا هذا بالضبط، بثرواتِ الماضي المتغيِّرة. (انظر رسالة التي دافع عنها يوهان أندرياس شمت في جامعة هيلمشتات، (*De modo propagandi religionem per carmina*).[2] بالتأكيد، كلُّ ما يميل، بغضِّ النظرِ عن مدى عدم الكمالِ، لاستعادةِ الكمالِ

الملك ياندیون) إلى طائرٍ، أو تحوُّل كاديموس (الفينيقيِّ الذي ذهب للبحثِ عن أخته يوروپا بعد أن خطفها زيوس) إلى أفعى، والاكتفاء بأن يرويها ممثِّل.

1فنّ الشعر، البيت 341. وسياقه أن خبرةَ القدامى التي تمتدُّ لقرونٍ يجب أن تكون رائدةَ الشاعر، ومنها يتعلَّم أن القصيدة النُّصحية التي لا متعةَ فيها تحظى بازدراء الناس، وينبغي مزجُ المتعة بالفائدة فيها.

2يوهان أندرياس شمِت (1652- 1726) لاهوتي ألماني. وعنوان أطروحته الكامل (*Dissertatio historico-theologica de modo propagandi religionem per carmina*)، ونُشرت في هيلمشتات سنة 1710. الموضوع الرئيس للأطروحة هو ما يسميه شمت "اللاهوت الشعري" الذي ازدهر في مختلف المجتمعات القديمة، ويعني أن القصائد كانت الوسيلة المعيارية لنقل الشريعة الإلهية والدين الحقيقي قبل النبي موسى. وبومگارتن يستشهد هنا بهذه الأطروحة التي تؤيد رأيه بأن القصص الخيالية المؤلفة على شكل قصائد (كارمينا) كانت أداة ترويج الفضيلة والدين لمدة طويلة.

الحقيقيّ للجنسِ البشريّ سيكون كونيًّا، وفي الغالبِ، يجب أن تتكوّنَ كلماتُ الشاعرِ من مفاهيمَ كونيةٍ وأقلَّ تحديدًا. صرَّح هوراس منذ زمنٍ بعيدٍ:

"صفحاتُ سقراط ستزوّدك بالمادةِ التي تحتاجُها."[1]

لذلك، افتراضُنا الأوَّلُ ممكنٌ؛ وإمكانيةُ الثاني واضحةٌ إذا رأى المرءُ أن الشاعرَ يكتبُ في كثيرٍ من الأحيان لقرّاءٍ غيرِ معروفين له على الأقلِّ، ولذلك، لا يكاد يستطيع الحكمَ على ما سيقترحُ من أشياءَ مرَّ بها. وإذا اقترحَ صوراً، وليس تخيُّلاتٍ، لم يختبرْها السامعون أو القرّاءُ، فهي تخيُّلاتٌ حقيقيةٌ بالنسبة لهم، §. 44. يجب أن يكون التاريخُ الحديثُ جدًا، الذي يُحدَّدُ بشكلٍ كبيرٍ، مألوفًا، لكنه غيرُ مفيدٍ إلى حدٍّ كبيرٍ للشاعرِ لأنه يعرِّضه للخطرِ المزدوجِ المتمثِّلِ في التملُّقِ والسخريةِ، أو على الأقلِ، لسمعةٍ سيئةٍ يصعب أو يستحيل تجنُّبها بالفعل. لا يُعرفُ التاريخُ البعيدُ بشكلٍ قاطعٍ أبدًا كما يوضِّحه قلمُ الشاعرِ بالفعل. لذلك، يجب تحديدُ ما يُروى بشكلٍ كاملٍ. ويجبُ إضافةُ تحديداتٍ إلى القصيدةٍ حولَ تلك الأشياءِ التي يسكتُ التاريخُ عنها، ولا يمكن تمييزُها إلا عن طريقِ ملاحظة كلِّ ما يجب افتراضُه مسبقًا لحقيقتها الحرفية. ولكن نظرًا لأنَّ هذا لا يقع ضمنَ حدودِ الفهم، فيجب تخمينه بالقليل جدًا من الأدلةِ التي غالبًا ما تكون غيرَ كافيةٍ. وفي هذا الصدد، فإنّ حقيقةَ الابتكاراتِ الشعريةِ غير محتملةِ الحدوثِ. أي أنَّ عدمَ وجودِها ووضعِها بين التخيُّلاتِ الكونيةِ البديلةِ للواقعِ محتمَلانِ.

§. 59. بما أننا قد نفهمُ بسهولةٍ، أنَّ المحتمَلَ (PROBABILIA/ probable) يحدثُ في كثيرٍ من الأحيانِ أكثرَ من غيرِ المحتمَلِ (IMPROBABILIA/ improbable)، فإنَّ القصيدةَ التي تعالجُ الأحداثَ المحتمَلةَ تمثِّلُ الأشياءَ بشكلٍ أكثرَ شعريةً من القصيدةِ التي تعالجُ الأحداثَ غير المحتمَلةِ، §. 56.

على الرغم من اتِّساعِ مجالِ المتخيَّلاتِ الجديرةِ بالثناء، فإن أرضيتها تضيق كلَّ يومٍ مع اتّساعِ حدودِ العقلِ المبدع.[1] لا يمكن للمرء أن يقول كم عددُ

1 فنّ الشعر، البيت 310، وسياقه: "الحكمةُ مصدرُ الكتاباتِ الجيدةِ ومنبعُها. يمكنُ لصفحاتِ سقراط أن تزوِّدك بمادَّتِك. وعندما تكونُ المادّةُ في المتناوَلِ، فلن تتردَّدَ الكلماتُ في اتّباعِها."

المتخيَّلاتِ اليوتوپية، على عكس §. 47، وقد اعتاد أحكمُ الشعراء على تمريرِ {بعض الموضوعاتِ}، مثلِ الآلهةِ الزانيةِ، وما إلى ذلك. {لكن} تدريجيًا، أصبح هذا النوعُ من الموضوعاتِ سخيفًا، حتى يومنا هذا، لا يجب أن نتجَّنَب التناقضاتِ في القصيدةِ فحسبُ، بل أيَّ نقصٍ في العقلِ، أو أيَّ تأثيرٍ مفتَعلٍ مخالفٍ للعقلِ أيضًا، كما يحذرُ شاعرُنا كثيرًا:

"إذا أردتَ أن تُستَدعى أمامَ الستارةِ {ليحيّيَك الجمهور}، أو حتى إن أردتَ أن يبقى معظمُ الناسِ في مقاعدِهم حتى إسدالِ الستارةِ {بقولِ أحدِ الممثِّلين}: "الآنَ بإمكانكم التصفيقُ!" يجبُ مراعاةُ عاداتِ كلِّ عصرٍ."[2]

الإخلاصُ للعُرفِ يحدِّدُ ما إذا كان التعاملُ مع فعلٍ أو كلامٍ بهذه الطريقةِ لا بغيرِها. {لكنْ،} لنفترضْ حدوثَ العكس:

"الجميعُ، حتى العامّة، سينفجرون ضَحِكًا.[3]

لكنَّ الفرسانَ والأحرارَ والوجهاءَ لا يكادون يستحسنون أو يكافئون بإكليلِ غارٍ كلَّ ما يرضاه العامّة."[4]

هل تريد السببَ؟ ارجعْ إلى الاقتراح أعلاه. نحن لا ننكرُ أنه يقالُ حقًا:

"هناك الكثيرُ بين الكأسِ والشفتين،"[5]

---

1 يقصد أنَّ مجالَ الإبداع والابتكار يضيق مع تَكرار الموضوعات، والالتزام بالأعراف المعتادة في التأليف، حتى صارت الموضوعات تبدو سخيفةً ومملّة، تثير سخرية الناس. ولا بدَّ للشاعر المبدع حقًّا أن يبتكر شيئًا في إطار المعتاد، كي يحظى بالتقدير.

2 فنّ الشعر، 152- 155. وسياق الكلام عن إتقان بناء الشخصية، ومراعاة كونها تعيش في عصرٍ معيَّنٍ، ومنح النبرة المناسبة للطبائع المتغيِّرة لكلّ عصرٍ.

3فنّ الشعر، 113. في الأصل: "سيُطلِقُ الرومان شريفُهم ووضيعُهم قهقهاتٍ عاليةٍ." وسياقه وجوبُ أن تناسبَ طريقة إلقاء الكلام الشخصيةَ وحالتَها وعصرَها، وإلا سخر منها الجمهور.

4 فنّ الشعر، البيتان 249- 250. العامّة في الأصل "مشترو الفاصوليا والكستناء المحمَّصة." ولعلَّ المقصودَ فئةٌ من جمهور العروض المسرحية من عوامِّ الناس، وليس من الطبقة الأرستقراطية التي لا يستهويها ما يستهوي هؤلاء.

5 العبارة في الأصل باليونانية، وترجمتُها حرفيًّا، ودلالتها في السياق أن هناك الكثير من التفاصيل التي تحُول بين الشاعر وطموحه إلى كتابة قصيدةٍ جيدة.

ونحن لا نمنعُ ظهورَ مثلِ هذه الأشياءِ في القصيدةِ. {لكنّنا} نستفسرُ هنا فحسبُ، عمّا هو شعريٌّ بشكلٍ خاصٍّ. فكلُّ مناسبةٍ غيرِ متوقَّعةٍ لها سببُها غير المعروف في حينه. ولذلك، يحتوي تمثيلُ مثلِ هذا الحدث على ما يدهش، §. 43، وبالتالي، الشعرية، الفِقرتان 44 و 45. وإذا كُشِفَ بعد ذلك، في سياقِ السردِ، عن خلفيةِ الحدثِ، عندها يختلطُ المألوفُ مع غيرِ المألوفِ، ويصبحُ تمثيلُ مثلِ هذا الحدثِ أكثرَ شعريةً من ذي قبل، §. 48.

{حدودُ التنبُّؤ}

§. 60. نعني بالتنبُّؤاتِ (DIVINATIO / prevision) تمثيلَ المستقبل؛ فعندما يُعبَّر عنه بالكلماتِ يسمّى التوقُّعَ (PRAEDITIO / prediction). وإذا لم يأتِ التوقُّعُ من نظرةٍ ثاقبةٍ لربطِ المستقبلِ بالظروفِ التي تحدِّدُه، فهو شعورٌ استباقيٌّ (PRAESAGIUM/ presentiment)؛ وعندما يُعبَّر عن الشعورِ الاستباقيِّ بالكلماتِ، يسمّى نبوءة (VATICINATIO/ prophecy).[1]

§. 61. أحداثُ المستقبلِ توشك على الوقوعِ، لذلك يجب تحديدُها من جميعِ الأوجُه. ولذلك أيضًا، فإن تمثيلاتِ التنبّؤاتِ، §. 60، يجب أن تكون مفصّلةً، وبالتالي شعريةً للغاية، §. 19.

§. 62. إذا كان ارتباطُ الشيءِ الذي يُتنبّؤُ به بالشروطِ التي تحدِّدُه، بيّنًا بحيث يمكنُ للمستمعِ أو القارئ أن يفهمَه بوضوحٍ، فسيحدثُ إظهارُ المستقبل. لذلك، يجب أن نستخلِصَ استنتاجاتٍ مميَّزةٍ تتّصف بالشعرية، §. 14. ومن هنا، فإنَّ التنبؤاتِ الشعريةَ ليست سوى مشاعرَ استباقيةٍ، وهي ليست سوى نبوءاتٍ، §. 60. ولذلك، النبوءة شعرية، §. 61.

§. 63. إذا لم يكن المستقبلُ معروفًا بطريقةٍ طبيعيةٍ أو خارقةٍ للطبيعة، أو لم يكن معروفًا بشكلٍ محدَّدٍ كما هو مناسبٌ لقصيدةٍ مّا، فحينها، تكتسبُ المتخيَّلاتُ النبوئيةُ، الضرورةَ الشرطيةَ نفسَها التي جرى توضيحُها في §. 58، ولا سيما لروايةِ أحداثٍ مضتْ.

§. 64. في المتخيَّلاتِ النبوئيةِ، لا يجبُ لشيءٍ أن يكون متناقضًا مع نفسه، §. 54، والمحتَمَلاتُ مفضّلةٌ على المستحيلاتِ، §. 60.

1هذه الفقرة توضّح الفرق بين أربعة مفاهيمَ هي التنبُّؤ بمعنى عامٍّ وهو تمثيلُ المستقبل، والتوقُّع الذي يبني صورةً للمستقبلِ على معطياتٍ واقعيةٍ آنيةٍ معينة، والشعور الاستباقيّ الذي ينتُج عن الحدس، والنبوءة، وهي الأهم هنا، لأنها تمثِّل الشعورَ الاستباقيّ تمثيلًا موحيًا متخيَّلًا، وهي لذلك شعريةٌ. من المهمّ الإشارةُ إلى أن الكثير من المسرحيات والملاحم الشعرية اليونانية والرومانية يتضمّن نبوءاتٍ، وهي تُضفي طابعًا من الغموض والدهشة على العمل، ومن هنا يجدها بومگارتن شعريةً.

النبوءاتُ شعرٌ جميلٌ. وهذا هو السببُ الذي يجعلُ الكثيرَ من الأنبياء يفضِّلون الشعرَ حتى في الكتابِ المقدّس. لكن القيامَ بتنبؤاتٍ لأمورٍ لا تُعرف حالتُها المستقبليةُ خطيرٌ، والنبوءةُ التي كذّبها الحدثُ عُرضةٌ للاستهزاء بها للأسف. فماذا يفعلُ الشاعرُ هنا؟ أذكى {الشعراء} يتنبّأُ باسم الآخرين عن أمورٍ حدثتْ بالفعل، كما لو كان التنبُّؤ قد توقَّع الحدثَ. ما الذي لم ينشِدْه هيلينوس لإينياس {من النبوءاتِ} عند ڤيرجيل؟[1] أو أنكيسس في الحقول الإليزية؟[2] أو العرّافة الكوميّة؟[3] أو ڤولكان عن الدرع؟[4] جعل هوراس نيريوس يتنبّأ بنتيجة حرب طروادة،[5] لأنه كان يعلم أنه يستطيع أن يخترع نبوءاتٍ كانت النتيجةُ {الواقعيةُ} قد أكَّدتْها بالفعل. وما يقوله هوراس كثيرًا ما طبّقه سارپيوسكي،[6] وهو أهمُّ الشعراءِ الغنائيين المحدَثين، ببراعةٍ شديدةٍ مع التاريخ المقدَّس للمسيحية. فقد صوَّرَ نوحًا بشكلٍ جميلٍ، وهو ينظر من الفُلك، ويتنبّأ أنه سيُمنحُ يومًا مّا النعمةَ

---

1 إشارةٌ إلى المقطع الطويل للنبوءات التي وردت في النشيد الثالث من الإنيادة (*The Aeneid*, III, 380- 462)، إذ يتكلّم بها العرّاف هيلينيوس لإينياس عن المكان الذي يجب أن يبنيَ فيه مدينته التي ستصبح روما لاحقًا.

2إشارةٌ إلى مقطعٍ طويلٍ من النشيد السادس من الإنيادة (*The Aeneid*, VI, 679- 884)، إذ يلتقي إينياس بشبح أبيه أنكسيس، في الحقول المحيطة بنهر ليثي الذي يمثِّل مدخلَ العالم السفليّ وتشرب منه أرواحُ الموتى لتنسى حياتَها في الدنيا. والحوار بينهما مليءٌ بالأسئلة والأجوبة والنبوءات عن مستقبلِ روما وإمبراطوريتها العظيمة، وأبطالها.

3إشارةٌ إلى لقاء إينياس بالعرّافة الكومية في كهفها، وطلبتْ منه أن يسألها عن مصيره. (*The Aeneid*, VI, 43- 157)، وتحدَّثت له بسلسلةٍ طويلةٍ من النبوءات.

4إشارةٌ إلى النشيد الثامن عشر من إلياذة هوميروس، وموضوعه الرئيس صنع ڤولكان إله الحرب درعًا خالدًا لأخيل.

5إشارةٌ إلى القصيدة رقم 15 من الكتاب الأوّل (*The Odes and Epodes of Horace*, book 1, the ode XV, pp. 92- 95.) وهي عبارة عن نبوءةٍ بشأن حرب طروادة لنيريوس الإله البحريّ، وهو أبو النيريدات حوريات البحر، الذي كان يستطيع أن يغيِّرَ شكله إلى هيئاتٍ مختلفةٍ، وقد صارعه هيركليس في أثناء رحلته للبحث عن التفاحات الذهبية وتغلَّب عليه، وحصل منه على معلوماتٍ بشأن مكانها.

6 Sarpiewsky، ماسيج كازيميرز سارپيوسكي (1595- 1640) شاعرٌ پولنديٌّ كتب قصائده الوطنية والدينية باللاتينية، كان شديد الإعجاب بهوراس محاكيًا له.

الإلهيةَ وما إلى ذلك، وهو ما نعرفه الآن دونَ روح النبوءة. وبالمثل، سيكون للمحتالِ المتديّنِ ذريةٌ تعتقدُ أنه قد "قرأ كتابَ العرّافة."[1]

1إشارةٌ إلى مقطعٍ من القصيدة الساخرة رقم 8 للشاعر الروماني جوڤينال (القرن الأول أو الثاني الميلادي):

"ما قلتُهُ للتوِّ ليس قولًا بليغًا. صدِّقوني.

هذه هي الحقيقةُ المطلقةُ؛ أنا أقرأ لكم أوراقَ العرّافةِ."

ينظر: Juvenal, *The Satires*. Trans. Rolfe Humphries, Blumington: Indian University Press, 1958, Satier VIII, l. 125- 126, p. 105.

{الموضوع والنظام الشعري:}

§. 65. ترابطُ التمثيلاتِ الشعريةِ يجب أن يسهمَ في الإدراكِ الحسيِّ، §.7، و§. 9. لذلك، يجبُ أن يكونَ شعريًا، §. 11.

"هكذا تكونُ قوّةُ النظامِ والترابطِ."[1]

§. 66. نعني بالموضوع (THEMA/ theme) أنَّ تمثيلَه يتضمَّنُ عِلّةً كافيةً[2] للتمثيلاتِ الأخرى المقدَّمةِ في الخطابِ، ولكن ليس له علةٌ كافيةٌ فيها.

§. 67. إذا كان ثَمَّةَ العديدُ من الموضوعات، فلا يمكنُ أن يكونَ هناك ترابطٌ. افترضْ أنَّ (أ) موضوعٌ، و(ب) موضوعٌ أيضًا؛ فإذا كانا مترابطَينِ، فإمّا أنَّ العلّةَ الكافيةَ لـ (أ) تكون في (ب)، أو (ب) في (أ). لذلك، كلٌّ من (أ) و(ب) ليس هو الموضوعُ، §. 66. الترابطُ بحدِّ ذاتِه شعريٌّ تمامًا، §. 65؛ لذلك، القصيدةُ التي لها موضوعٌ واحدٌ أكثرُ كمالًا من تلك التي لها عدّةُ موضوعاتٍ، §. 8، §. 11.

من هنا، نفهمُ قولَ هوراس:

"اجعلِ القصيدةَ أيَّ شيءٍ

تريدُه، شرطَ أن تكونَ بسيطةً وموحَّدةً على الأقلِّ."[3]

---

1 فنّ الشعر، البيت 242.

2العلّةُ الكافيةُ مبدأٌ منطقيٌّ يشيرُ إلى قضيةٍ أو مجموعةٍ من القضايا المبرهَن على صدقها، وبالتالي يمكن استنتاج نتيجةٍ صادقةٍ منها. وبومگارتن يوظّف هذا المبدأ المنطقيَّ لتفسير الوحدة الموضوعية في القصيدة. فالموضوع الواحد عبارة عن علّة كافيةٍ للتمثيلات في القصيدة التي تترابط سببيًّا، أي أنَّ الموضوعَ الشعريَّ يكون سببًا للتمثيلات التي يتكوَّنُ منها، لكنَّ كلَّ تمثيلٍ منها على حِدةٍ لا يُعدُّ سببًا للموضوع، لأنَّه جُزئيٌّ. من جهةٍ أخرى، تعدُّد الموضوعات ينقض مبدأَ العلة الكافية لوجودها في قصيدةٍ واحدةٍ لأن الترابط بين موضوعاتٍ مختلفةٍ ليس سببيًّا، وهذا يعني تفكّك القصيدة. وأوضح ما يكون ذلك في القصائد الغنائية التي يجب أن يوحِّدَ تمثيلاتها موضوعٌ واحدٌ وإلا تفكّكت. وقد تحوّلَ هذا إلى مبدأ عامٍّ في النقد الغربيِّ. ومن هنا، حكمَ بعض المستشرقين على القصيدة العربية عمومًا (ومثالُها معلّقةُ امرئ القيس) بأنها قصيدةٌ مفكّكةٌ تفتقر إلى الترابط السببيِّ بين موضوعاتها المتعدّدة.

3 فنّ الشعر، البيتان 23- 24.

§. 68. من الشعريِّ أن تُحدَّدَ انطباعاتُ الحسِّ وصورُ القصيدة التي ليست في حدِّ ذاتِها موضوعاتٍ، بوساطةِ الموضوعِ، لأنَّها إذا لم تُحدَّد بوساطته، فهي غيرُ مرتبطةٍ به، والترابطُ شعريٌّ، §. 65.

وضعنا الآن حدودًا، وقيَّدنا الخيالَ والحريةَ الجامحةَ للذكاءِ الذي قد يُسيء بشكلٍ مخجلٍ إلى الافتراضاتِ السابقةِ، إذ لم نعترفْ بالصورِ والتخيُّلاتِ في القصيدة فحسبُ، بل افترضنا كمالَها. نحن الآنَ في وضعٍ يسمحُ لنا برؤيةِ أنَّ التمثيلاتِ قد تكونُ جيدةً تمامًا بشكلٍ مستقلٍّ عن بعضِها بعضًا، ولكنْ، في التنسيقِ بينها، يجب استبعادُ كلِّ فكرةٍ حسية، وكلِّ متخيَّلٍ، وكلِّ خيالٍ يجب استبعادُه

"مما لا يطوِّرُ {الموضوعُ} ولا يندمجُ في الحُبكةِ بشكلٍ مناسبٍ."[1]

لاحظنا آنفًا، أنَّ الشاعرَ مثلُ الصانعِ أو الخالقِ. لذلك يجب أن تكونَ القصيدةَ مثلُ العالمِ. ومن ثَمَّ، قياسًا، إذا كانت {درجةُ} الوضوحِ {في أفكارِ} الفلاسفة عن العالمِ الحقيقيِّ عاليةٌ للغايةِ، فيجب التفكيرُ في القصيدةِ بالطريقةِ نفسِها.

§. 69. إذا حُدِّدتِ التمثيلاتُ الشعريةُ التي ليست في حدِّ ذاتِها موضوعاتٍ، من خلال الموضوعِ، فستتعلَّقُ به [سببيًا]. لذلك، سيرتبطُ بعضُها ببعضٍ. ولذلك أيضًا، هي تتبعُ بعضَها بعضًا في الترتيبِ، مثلَ الأسبابِ والنتائجِ. ومن ثَمَّ، فإنَّ درجةَ التشابهِ التي يمكن ملاحظتُها في تتابعِ التمثيلاتِ هي درجةُ الترتيبِ في القصيدةِ. الآنَ، الشعريُّ بالنسبةِ للتمثيلاتِ الشعريةِ التي ليست في حدِّ ذاتِها موضوعاتٍ، أن ترتبطَ بالموضوعِ، §. 68. لذلك، الترتيبُ شعريٌّ.

---

1 فنّ الشعر، البيت 196. الوحدة الموضوعية (أن يكون للقصيدة موضوعٌ واحدٌ) والوحدة العضوية (ترابطُ الأبيات مع بعضها بحيثُ لا يمكن إسقاطُ واحدٍ منها دون أن يُخِلَّ ذلك ببناء القصيدة) شرطان تقليديّان أساسيان في النقد الغربيّ لنجاح القصيدة، وهما مترابطان.

{النظامُ الشفّافُ والطرقُ الشعرية:}

§. 70. بما أنَّ الترتيبَ في سلسلةٍ من التمثيلاتِ يسمّى الأسلوبُ، فالأسلوبُ شعريٌّ، §. 69. وموافقةً لهوراس، عندما يُنسَبُ ترتيبٌ شفافٌ للشعراء، دعونا نصفْ ذلك الأسلوبَ الشعريَّ بأنه شفّافٌ (LUSIDAM/ Lucid).[1]

§. 71. القاعدةُ العامةُ للأسلوبِ الشفّافِ هي أنَّ التمثيلاتِ الشعريةِ يجبُ أن تتتابعَ على نحوٍ يجعلُ الموضوعَ يُمثَّلُ بطريقةٍ وُضحى للغاية. وبما أن الموضوعَ يجبُ أن يُعرَضَ بطريقةٍ حسيةٍ، §. 9، فسيحافظ على وضوحِه الواسعِ، §. 17. الآنَ، إذا كانتِ التمثيلاتُ السابقةُ تُمثَّل بشكلٍ أوضحَ من تلك التي تليها، فإنَّ الأخيرةَ لا تتوافقُ معَ ما يجبُ تمثيلُه شعريًّا. لكنَّها يجبُ أن تتوافقَ، §. 68. لذلك، يجبُ أن تُحدِّدَ التمثيلاتُ اللاحقةُ الموضوعَ بشكلٍ أكثرَ وضوحًا من السابق.

يبدو أن القدماءَ قد سِخروا بحقٍّ من الشعراءِ الدُّوريّين[2] الذين أهملوا قاعدةَ الأسلوبِ هذه في بدايةِ قصائدهم. فبمجرَّدِ أن يُمسِكوا بقلمٍ،

"تتمخَّضُ الجبالُ العظيمةُ [ليُولَدَ فأرٌ سخيفٌ]."[3]

1فنّ الشعر البيت 41. وسياقُه:

"كلُّ من يختارُ موضوعًا متمكّنًا منه، لن يخذلَه التعبيرُ ولا شفافيةُ الترتيب. ومن هذا الترتيبِ إذا لم أكنْ مخطئًا، سيأتي التفوُّقُ والسحرُ اللذان سيقولُهما مؤلّفُ القصيدةِ التي طال انتظارها."

والمقصود بـ "شفافية" الأسلوبِ أو الترتيبِ" لدى هوراس ليس واضحًا تمامًا، إذ يفسِّره دارسوه بأنه يعني "التسلسل الطبيعي"، أو "عدم التصنّع" أو "عدم التكلّف" ... إلى آخره. لكن، بالنظر إلى الفقرتين السابقتين، الأرجحُ أنّ الشفافيةَ تعني التسلسلَ السببيَّ الواضحَ للتمثيلات الذي تنتج عنه الوحدة العضوية لأبيات القصيدة في إطار وحدة الموضوع الذي يمثِّل علّتَها الكافية.

2 هم شعراء يونانيون عاصروا هوميروس (حوالي القرن الثامن قبل الميلاد)، أو جاؤوا بعده، وكانوا جوّالين. لم يصلْ من أشعارِهم شيءٌ، لكنَّ أسماء بعضهم ذُكرتْ في مصادر تاريخيةٍ مختلفةٍ. ويبدو أنّ أسلوبَهم كان يتَّصف بالمبالغات والطنطنة بهدف إثارة الجمهور.

3 فنّ الشعر، البيت 139.

ومن ذا الذي لا يُدينُ "شِدقَين مفتوحَين على وسعِهما يتجشّأانِ بعضَ الأشعارِ الطنّانة"[1] لشاعرٍ ينفخُ حماسَه البيگاسوسيّ[2] بعد أن لم يكدْ يغمسُ نفسَه في نبعِ هيپوكرين.[3] وأكثرُ من ذلك، هو من أوَّلِ ما يبدأ الكلامَ:

"يقذِفُ بالكلماتِ الطنّانةِ، والكلماتِ {التي طولُ كلِّ واحدةٍ منها} قدمٌ ونصفٌ."[4]

لا نريدُ أن نتحدَّثَ عن لوكان[5] وستاتيوس[6] والآخرين الذين حُطَّ من قَدْرِهم بسببِ هذا الخطأ. ويبدو الأفضل أولًا، تبيينُ لِمَ هذه القصائدُ التي بدأتْ بشكلٍ سيّءٍ فعلتْ ذلك، ثم توسيعُ القاعدةِ التي انتهكتْها لتشملَ نطاقَ الشعرِ بأكملِه. وفي كلِّ مكانٍ، يجبُ على المرءِ أن يلاحظَ تلك الممارسةَ التي رأى هوراس أنها جديرةٌ بالثناء عند هوميروس:

"كم هو أفضلٌ بكثيرٍ مَن لا يبذُل جهودًا لا طائلَ منها، فلا يسعى إلى أخذِ الدخانِ من اللَّهبِ، بل النورُ من الدخانِ، حتى أنه قد يكشفُ عن حكاياتٍ آسرةٍ رائعةٍ، {مثل} أنتيفاتيس و سكِلّا وخاريبيديس والسيكلوپات."[7]

دعونا نتخلَّصْ من اللغةِ التصويريةِ {في هذا النصِّ لأجلِ} المعنى الفعليِّ، وسيتضحُ أن الشاعر هنا يتفقُ مع القاعدةِ المنصوصِ عليها في افتراضنا، على

1فنّ الشعر، البيت 457.

2 نسبةً إلى الحصان المجنَّح پيگاسوس في الأساطير اليونانية. والمراد من الوصف الخيال الجامح.

3 في الأساطير اليونانية، هو نبعٌ في جبل هيليكون الذي يقع في منطقة بويوتيا وسط اليونان، انفجر بضربةٍ من حافر پيگاسوس. والشرب من مائه يمنح الإلهامَ الشعريَّ.

4 فنّ الشعر، البيت 97.

5 (39- 65 م). شاعرٌ رومانيٌّ كان صديقًا للإمبراطور نيرون وألَّفَ قصائدَ في مدحه، لكنّه انقلب عليه وهجاه. وهو الذي اتّهمه بحرق روما، وصوّره وهو يعزف على قيثارةٍ والمدينةُ تحترقُ، فشاع ذلك عنه تاريخيًّا.

6(45- 96 م) شاعرٌ رومانيٌّ عُرفَ بتأليف الشعر الملحميّ، لكنَّ أعمالَه ضائعةٌ أو ليست ذاتَ قيمةٍ. يظهر في مطهر الكوميديا الإلهية دليلًا لدانتي، مما يدلُّ على تأثرٍ مّا للأخير به.

7فنّ الشعر، الأبيات 140، 143- 145. الأسماءُ المذكورةُ كلها من الأوديسا؛ أنتيفاتيس ملك السيكلوپات في صقلية. حطَّم كلَّ سفن أوديسيوس، إلا واحدةً استطاع الأخير النجاةَ بها. سكلّا وحشٌ خرافيٌّ يسكنُ في كهفٍ على الساحلِ الإيطاليِّ الأقرب إلى صقلية. خاريبيدس دوّامةٌ هائلةٌ في مضيق مِسينا بين صقليةَ والأرض الإيطالية تمكّن أوديسيوس من اجتيازها، والسيكلوپات عمالقةٌ بعينٍ واحدةٍ يعيشون في صقلية أيضًا، صرَعَ أوديسيوس أحدَها.

الرغمِ من أنه معنيٌّ بافتتاحِ القصيدةِ فحسبُ. والنظيرُ الآخرُ لهذه القاعدةِ موجودٌ في قاعدةِ الترتيبِ التي من خلالها تتبعُ الأشياءُ في العالمِ بعضُها بعضًا للكشفِ عن مجدِ الخالقِ، وهو الموضوعُ النهائيُّ والأسمَى لبعضِ القصائدِ العظيمةِ، إذا جاز التعبير.

§. 72. بما أنه، وفقًا لـ §. 69، يمكنُ لبعضِ الأفكارِ المنسّقةِ أن تتماسكَ مثلَ المقدّماتِ مع نتائجها، وبعضُها مترابطٌ كمتشابهاتٍ مع متشابهاتٍ، وبعضُها {مترابطٌ} عن طريقِ قانونِ الإحساسِ والخيالِ، لذلك، فالمتاحُ للتمثيلاتِ الشفّافةِ، {ثلاثُ طرقٍ هي} طريقةُ العقلِ، وطريقةُ الفطنةِ، وطريقةُ المؤرِّخين {أو الذاكرةِ}، على التوالِي.[1]

§. 73. إذا كانت قواعدُ الطريقةِ سواءً طريقةُ الذاكرةِ أو طريقةُ الفطنةِ تتعارضُ مع القواعدِ الشعريةِ، على سبيل المثال، §. 71، فثَمَّةَ قواعدُ أخرى تتّفقُ معها، وعليه، من الشعريِّ الانتقالُ من طريقةٍ إلى أخرى، §. 11.

يمكننا تفسيرُ {قولِ} هوراس عندما يضعُ، على الرغم من تردّدِه، قواعدَ الترتيب:

" ما لم أكن مخطئًا جدًا، سيكون هذا هو ميزة الترتيبِ وسحره: دعِ الشاعرَ يَقُلِ الآنَ ما يجب أن يقالَ الآن، محتفظًا بغيره، في الوقت الحاضر، لعملٍ عظيمٍ آخرَ!"[2]

الأشياءُ التي "يجبُ أن تُقالَ" هي تلك التي تتطلَّبُها طريقةُ الذكاءِ أو الذاكرةِ أو العقلِ، أيُّها كان مستخدَمًا سابقًا. والأشياءُ المحدَّدةُ "يقولُها الشاعرُ الآنَ"، أي حيثُ يوجدُ ترتيبٌ وطريقةٌ في القصيدةِ. وإلى جانبِ هذه الطرائقِ الثلاثِ، أو الطرائقِ المكوَّنةِ من المزجِ بينها، نادرًا ما يمكنُ تصوُّرُ أيةِ طرائقَ أخرى. بالتأكيدِ،

1المقصودُ ما يناسب أنواع الشعر الكلاسيكية الثلاثة، فطريقة المؤرِّخين تناسب الشعرَ الملحميَّ الذي يحكي قصص الماضين، وطريقة العقل أو الحكمةِ تخصُّ الشعر التراجيديّ، لأنَّ مدارَه على استخلاص العبرة وفهم الحياة، ويمكن أن يشمل ذلك الشعر التعليميّ، وطريقة الفطنة تناسب الشعر الكوميديَّ لأنَّ إبراز التناقضات والسخرية منها يحتاجان إلى ذكاء. ويمكن أن يشمل ذلك الشعر الغنائيّ لأنه يحتاج إلى الفطنة لالتقاط التمثيلات المعبّرة عن أدقّ المشاعر.

2فنّ الشعر، الأبيات 42- 44.

إذن، يجبُ دمجُ الأجزاءِ المختلفةِ من القصيدةِ بواحدةٍ أو أخرى من هذه الطرائق.[1] والشاعر "يحتفظ في الوقت الحاضر" لأنَّ ما يأتي لاحقًا من نظامٍ آخرَ للأفكارِ أكثرُ ملاءمةً لكمالِ القصيدةِ، وهو أكثرُ شعريةً كذلك. قد نعترف بأن هوراس لم يكن لديه تصوُّراتٌ مميّزةٌ سواءً بطريقةٍ شفافةٍ أو أيةِ طريقةٍ أخرى، ولكنْ لا ينبغي أن يكون ثَمَّةَ شكٌّ هنا حول المعنى الحقيقيِّ، بشرطِ أن تمثِّلَ تصوراتُنا معنى الشاعرِ، وإن كان ذلك ربما بشكلٍ أكثرَ تحديدًا. انظر: Wolff, *Logica*، §. 929 .[2]

---

1 هذه فكرةٌ رائدةٌ من بومگارتن لأنَّها دعوةٌ صريحةٌ إلى ما سيُعرَفُ بعده بأزيدَ من قرنَين ونصفٍ بـ "نظرية النصّ الجامع" التي تعني كسرَ حدود نظرية الأجناس التقليدية الصافية، والمزج بين الأجناس استجابةً لضرورات التشكيل الفنيِّ للنصّ الشعريّ أو النثريّ.

2 مضمونُ هذه الفقرة من كتاب كريستيان ڤولف هو:

"إذا قام المؤلفُ بالتعبيرِ عن فكرةٍ موحيةٍ بعباراتٍ معينةٍ، رغم أنَّ القارئَ يعرفُها بوضوحٍ سابقًا، عندها، سيفهمُ القارئُ قصدَ المؤلفِ بوضوحٍ أكثرَ. في الواقع، يحدثُ هذا إذا مثّلَ المؤلفُ الشيءَ نفسَه بفكرةٍ موحيةٍ وواضحةٍ لدى القارئ، وكلاهما ينسبُ المعنى نفسَه إلى المصطلحِ. وإذا كان كلاهما ينسُبُ المسندَ نفسَه إلى المسنَدِ إليه نفسِه، فلا يمكنُ الشكُّ في أن القارئ سيفهمُ ما يدورُ في ذهنِ المؤلفِ. على أي حالٍ، واضحٌ أنه عند تفسيرِ عباراتِ المؤلفِ، واستبدالِ الفكرةِ الموحيةِ بمفهومٍ محدَّدٍ، يفسِّرُ القارئُ معنى المؤلفِ بشكلٍ أفضلَ مما يمكنُ أن يفعله المؤلفُ نفسُه."

ينظر: Christiano Wolfio, *Philosophia rationalis sive logica, methodo scientifica pertractata et ad usum scietiarum atque vitæ aptata. Præmittitur discursus præliminaris de philosophia in genere*, Francofurti und Lipsiae, 1740, p. 660.

{الإيجازُ والكمالُ الشعريّ:}

§. 74. نعني بالخطابِ الموجزِ بشكلٍ جوهريٍّ أو الموجزُ تمامًا (INTRINSECE siue AESOLUTE BREVIS est ORATIO/ Intrinsically or Absolutely Brief Discourse)، ما لا يتضمَّنُ شيئًا يمكن استبعادُه دونَ فقدانِ درجةٍ من الكمالِ. هذا الإيجازُ، نظرًا لأنه مناسبٌ لكلِّ خطابٍ، مناسبٌ أيضًا للقصيدةِ، §. 9.

ومع أنه:

"صحيحٌ أنَّ كلماتٍ قليلةٍ كثيرًا ما قد دمَّرتْ أو صنعتْ ثرواتِ الرجالِ"

فنحن نتخيَّلُ أن هوراس لديه المفهومُ نفسُه للإيجازِ في ذهنِه عندما يقولُ:

"إنْ أعطيتَ تعليماتٍ، فكن مُوجِزًا."

ويضيف فورًا:

"أيةُ كلمةٍ زائدةٍ ستتسرَّبُ من العقلِ الممتلئ."[1]

واضحٌ تمامًا أنه يضعُ الإيجازَ في مقابلِ الإسهابِ. وهذا التعريفُ للإيجازِ يمكّنُنا أيضًا من فهمِ كيف يمكنُ أن يكونَ لشخصٍ مّا:

"أن يصبحَ غامضًا فحسبُ، حين يحاولُ الإيجاز،"[2]

لأنَّ مثلَ هذا الشخصِ ليس راغبًا في أن يكون مُسهِبًا ولو بكلمةٍ واحدةٍ صغيرةٍ، فهو يحشو الكلامَ بالأفكارِ بحيثُ لا يمكنُ تمييزُ شيءٍ عن آخرَ؛ وهذا ينتجُ عنه غموضٌ. الإيجازُ غيرُ الجوهريِّ، أو النسبيِّ ليس ضروريًا لكلِّ خطابٍ أو كلِّ

1فنّ الشعر، الأبيات 335 337. وسياقه:

"يهدفُ الشعراءُ إمّا إلى الإفادةِ أو إلى الإمتاعِ، أو إلى التلفُّظ بكلماتٍ ممتعةٍ ومفيدةٍ للحياة في الوقت نفسه. إن أعطيتَ تعليماتٍ، فكنْ موجِزًا، لأنَّ ما يقالُ سريعًا، يستوعبُه الذهنُ ويتمسّكُ به بإخلاص."

2فنّ الشعر، البيت 26.

"أجْهَدُ لأكونَ موجَزًا، فأُصبِحُ غامضًا."

بمعنى أن الإيجاز ضروريٌّ لكمال القصيدة، لكنَّ الإفراط فيه يؤدّي إلى الغموض المخِلّ.

قصيدة. حتى لو كان مناسبًا لأنواعٍ معينةٍ، كالأقوالِ المأثورةِ[1] على سبيل المثالِ، فيجبُ أن يكون مشتقًّا من تكوينِها وطبيعتِها المحدَّدةِ، وهي مسألةٌ لا أرغبُ الآن في الاهتمام بها.

§. 75. بما أنَّ التمثيلاتِ غيرَ الشعريةِ والأقلَّ ارتباطًا {بالسياقِ} يمكنُ استبعادُها من القصيدةِ دون فقدانِ درجةٍ من الكمالِ الشعريِّ، فمن الشعريِّ استبعادُها إذن، §. 74، و§. 11.

النصيحةُ نفسُها قدَّمها هوراس بشكلٍ شعريٍّ في مثالِ هوميروس، انظر §. 57، "عندما امتدحَ فيه أنه "تخلّى عمّا يخشى أنه لا يستطيعُ أن يجعلَه يتوهَّجُ (أوضحَ) بلمسته."

في {قصيدةِ} التحوُّلاتِ لأوفيد، يمكننا أن نرى كيف يخوضُ الشاعرُ في العديدِ من الحكاياتِ بسرعةٍ، من خلالِ قولِها بثلاثِ كلماتٍ فحسبُ، دونَ زعيقٍ أو صراخٍ {مماثلٍ لما يفعله} الأولادُ الصغارُ الذين يطلبون وجبةً مضاعفةً من حكاياتِ العجائز.[2]

§. 76. المستحسَنُ حذفُ بعضِ العناصرِ من القصيدةِ، §. 75. إذا حاولَ المرءُ تقديمَ كلِّ ما له صلةٌ بموضوعٍ تاريخيٍّ، فقد يتساءل عمّا إذا كان لا ينبغي أن يُضمِّنَ جزءًا جوهريًّا من العالم، ناهيك عن كلِّ تاريخِ العصورِ: من الشعريِّ حذفُ بعضِ التفاصيلِ والمزيدِ من الصِّلاتِ البعيدةِ.

ماذا يفعلُ هوميروس أيضًا؟ هوميروس الذي هو الشاعرُ بامتيازٍ، كما يقول هوراس،[3] في عجلةٍ من أمرِه دائمًا، ويدفعُ المستمعَ إلى خضمِّ الأحداثِ، كأنّها معروفةٌ جيّدًا بالفعل.

تُستخدَم كلمةُ "خضمٍّ" هنا، على عكسِ بيضَتَي (ليدا) التوأم في حالةِ حربِ طروادة،[1] و{وقصتُهما} وثيقةُ الصلةِ بأحداثِ {الإلياذة} الأخرى، لكنها بعيدةٌ

1 Epigrams فكرةٌ عميقةٌ ذكيةٌ مصاغةٌ بأسلوبٍ بليغٍ موجزٍ ممتعٍ أو ساخرٍ أحيانًا. وقد تكون شعرًا أو نثرًا. وهي شائعة في الأدبِ العربيِّ أيضًا، تحت مُسمّى الحِكمِ أو الأقوالِ المأثورة.

2حكايات العجائز أو الزوجات العجائز، تعبيرٌ مجازيٌّ عن الادعاءات الزائفة أو الخرافية أو المبالَغ فيها.

3فنّ الشعر، الأبيات 142- 150. في مدح أسلوب هوميروس.

عنها {زمنيًّا وموضوعيًّا}، وهي متاحةٌ لشخصٍ غيرِ مهتمٍّ بشكلٍ خاصٍّ بالإيجازِ ليتحدَّثَ عنها. ما يقوله هوراس عن هوميروس، يمكن لمن يتأمَّلُ في مفتتحِ الإنيادة أن يقوله عن ڤيرجيل:

"بالكاد بعيدًا عن أنظارِ صقلية، انطلقتِ الفرقةُ المبتهجةُ نحو عُمقِ البحرِ، ... إلى آخره."[2]

والشيءُ نفسُه يظهر لدى كثيرٍ من الشعراء الكوميديين. فإذا أنت استثنيتَ المقدِّمةَ، تبدأ شخصياتُهم الرئيسيةُ بدخول الأحداثِ وتتعقَّدُ الحُبكةُ على الفورِ، كما لو كان العملُ بأكملِه واضحًا، وهذا، وبسبب §. 65، مناسبٌ تمامًا.

1 هيلين التي كانت السببَ في حرب طروادة، وُلِدتْ في الأصلِ من إحدى بيضَتَين وضعتْهما ليدا، وهي امرأةٌ جميلةٌ وقع في غرامها زيوس وتنكّرَ لها بهيأة إوزّة. إشارة بومگارتن إلى "البيضتَين" تعني أنْ ليس على الشاعر أن يبدأ من جذور القصة البعيدة المتمثلةِ بولادة هيلين، ويسلسلَ الأحداثَ إلى النهاية، بل يبدأ من حيثما يراه مناسبًا. وهذا ما فعله هوميروس، فحربُ طروادة استمرّتْ عشرَ سنينَ، لكنَّ الإلياذة تتحدَّثُ عن آخرِ سبعينَ يومٍ منها فحسبُ.

2 ينظر: *The Aenied*, I, 34 . هناك مقدمةٌ للإنيادة بالطبع، لكن الأحداث تبدأ من هذا البيت، ولهذا هو يمثل مفتتحَ القصيدة الفعليّ. ولنلاحظْ أن الإنيادةَ تبدأ وإينياس ورفاقُه يوشكون على الوصول إلى إيطاليا بعد رحلةٍ طويلةٍ مليئةٍ بأحداثٍ يستذكرُها الشاعرُ لاحقًا.

{اللغةُ الشعريةُ والمجاز}

§. 77. بما أن الكلماتِ تنتمي إلى أجزاء القصيدةِ، §. 10، فيجب أن تكونَ شعريةً، §. 11، و§. 9.

§. 78. وجها الكلمات هما: (1) الأصوات المنطوقة، (2) المعنى. وكلما كان كل واحد منهما شعريًّا، كانت القصيدة أكثر كمالاً، §. 7.

§. 79. يكمنُ المعنى المجازيُّ في الكلمةِ المجازية. وبما أنَّ معظمَ المصطلحاتِ المجازيةِ، مناسبٌ للتمثيلاتِ الحسيةِ، فهي تراكيبُ شعريةٌ،[1] لسببين: (1) التمثيلُ الذي يقترب من الشيء من خلال الشكلِ يكون حسيًّا، وبالتالي شعريًا، §. 10، §. 11؛ و (2) توفِّرُ هذه المصطلحاتُ الكثيرَ من التمثيلاتِ المعقدةِ الموحيةِ، §. 23.

§. 80. إذا حدثَ أنَّ التمثيلَ الذي تُوصِله قصيدةٌ مّا لم يكن حسِّيًّا، ومع ذلك، فإنَّ ما هو مناسبٌ للتمثيلِ الحسيّ يكون تقديمُه بوساطةِ مصطلحٍ مجازيٍّ، فسيظهرُ تمثيلٌ معقَّدٌ وموحٍ في آنٍ واحدٍ، لأنَّ التمثيلَ الحسيَّ البسيطَ لا يتَّحِدُ مع أيِّ شيءٍ آخرَ. لذلك، من الشعريِّ توصيلُ التمثيلاتِ غيرِ الحسيةِ بمصطلحاتٍ مجازيةٍ.

بمجرَّدِ أن نحاولَ التعبيرَ عن الرِّقّةِ، مثلًا، ستحومُ أمامَ عقولِنا فكرةٌ محدَّدةٌ أو مجازيةٌ. الأولى ليست شعريةً، §. 14. أما الثانيةُ فقد استخدمها سارپيوسكي ببراعة:

"الطلعةُ أكثرُ لطفًا للنظرِ، والسماءُ في الظهيرةِ تلمعُ بوجهٍ صافٍ. ومن يحمي كلَّ الأشياءِ {الربُّ} خُلوٌّ من سحابةِ الغضبِ الدائرةِ. وأروعُ من النجمِ الأولِ في الليلِ، وجهُهُ الذي صار جميلًا في قوسِ قُزَحَ أحمرَ ورديٍّ."[2]

1التراكيب الشعرية هي التشبيهات والاستعارات والمجازات الأخرى، وهي تمثيلاتٌ معقّدةٌ وموحيةٌ دائمًا.

2لم أتمكّنْ من العثور على مجموع أشعار هذا الشاعر لتوثيق الأبيات المقتبسة، ولفهمها في سياقها. ولهذا، ترجمتُ النص على حذرٍ شديدٍ، وآمل ألّا أكون قد أخطأت في فهمه.

§. 81. إذا صَدَفَ أنَّ أيًّا مما سيُعبَّر عنه أقلُّ شعريةً من المعنى الحرفيِّ لمصطلحٍ مجازيٍّ، فمن الشعريِّ أن يُفضَّلَ المصطلحُ المجازيُّ على المصطلحِ الحرفيِّ، §. 79.[1]

§. 82. بما أن التمثيلاتِ الواضحةَ أكثرُ شعريةً من التمثيلاتِ الغامضةِ، §. 13، فمن الشعريِّ في الاستعمالاتِ التصويريةِ المجازيةِ تجنُّبُ الغموضُ، ومراعاةُ مثلِ هذه الحدودِ في عددِها الضروريِّ للوضوحِ.[2]

§. 83. الاستعاراتُ مصطلحاتٌ مجازيةٌ، وهي لذلك، شعريةٌ، §. 79؛ بل هي شعريةٌ للغايةِ، §. 36. لذلك، هي حقًّا، أكثر وفرةً من التراكيبِ الأخرى.

§. 84. المجازاتُ المرسلةُ (Synecdoches)[3] **مصطلحاتٌ مجازيةٌ، تجعلُ الأنواعَ للجنسِ، والأجناسَ للنوعِ،**[4] **وبالتالي هي شعريةٌ، §. 79، وأكثرُ من ذلك، هي شعريةٌ للغاية، §. 19، و§. 20. لذلك، فهي تُستخدَمُ بحقٍّ، أكثرَ من سائرِ الصيغِ بكثير.**

على سبيلِ المثالِ، {يُستعمَلُ اسمُ} تيفيس للبحارةِ، وپاليرينوس لقائد الدقّةِ، وسوفينوس لمن لا يحبُّ إلا نفسَه وممتلكاتِه، بشكلٍ لا يُضاهى، وخريمس

1تمثيلُ المعنى أو التعبيرُ عنه يكون بإحدى طريقتين؛ الحرفية المباشرة والمجازيّة الموحية، والمصطلحُ المجازيُّ كالاستعارة وغيرها له معنًى حرفيٌّ أيضًا. وفي الشعر، لا يجب على الشاعرِ أن يفضِّلَ التمثيلَ الحرفيَّ المباشر على المعنى المجازيِّ بكلِّ الأحوال، لأنَّ الأخيرَ هو التمثيلُ الحسيُّ الموحي، وهو لذلك شعريٌّ.

2تشير هذه الفِقرة إلى أحد أسبابِ الغموض الشديد في الشعر، وهو الإفراطُ في استعمال اللغة المجازية ولا سيما الاستعارات بأنواعها.

3في البلاغتين الغربية والعربية، يُعرَّفُ المجازُ المرسَلُ بأنه تعبيرٌ مجازيٌّ يقوم على استعمال اللفظ في غير معناه الأصليّ لعلاقةٍ غيرِ المشابهة، وهو نوع من التوسُّع في استعمال اللغة. مثل التعبير عن الكل بالجزء كالكلمة للخطبة، والرقبة للإنسان، إلى آخره، لكن، يبدو أن مفهوم المجاز المرسل في البلاغة الغربيةِ أوسعُ، لأنه يشملُ استعمالَ اسم ما لمعنًى أو مفهومٍ معينٍ، ومن ضمن ذلك أسماءُ الأعلام المعروفين في قصصٍ أو أحداثٍ تاريخيةٍ معينةٍ، ويعود هذا الاختلاف إلى أصلِ المصطلح في اللغة اليونانية إذ يُعَدُّ نوعًا من الكناية (Metonymy= حرفيًّا: ما وراء الاسم)، ومن هنا، أتى بومگارتن في تعليقته بأمثلة على ذلك حين ذكر أسماء شخصياتٍ من أعمالٍ أدبيةٍ للدلالةِ على معانٍ أو مفاهيمَ معينةٍ.

4معنى عبارة "تجعلُ الأنواعَ للجنس، والأجناسَ للنوع" قريبٌ من علاقتي الجزئية والكلية في المجاز المرسل في البلاغة العربية. أي أن يُذكَرَ الجزءُ ويرادُ به الكلّ، أو العكس.

للبخيل، وماروسينوس للأحمقِ، ونيپوس للمبذِّرِ، ومينتور لِلحَرفِيِّ، وكودروس للحسودِ، وإيروس للفقير، إلى آخره.[1]

§. 85. بما أننا نعني بالقصةِ الرمزيةِ (ALLEGORIA/ allegory)[2] سلسلةً من الاستعاراتِ المترابطةِ، فهي تحتوي على تمثيلاتٍ شعريةٍ فرديةٍ، §. 79، وترابطٍ داخليٍّ أكثرَ من حيثُ تدفُّقُ الاستعاراتِ غيرِ المترابطة معًا. ومن هنا، فإن القصصَ الرمزيةَ شعريةٌ للغاية، §. 65، و§. 8.

§. 86. تقدِّمُ الصفاتُ (Epitheta/epithets)[3] تمثيلًا معقدًا لموضوعٍ مّا. لذلك، فإن الصفاتِ، عندما تكون مميَّزةً، شعريةٌ، §. 23.

---

1 أسماءُ الأعلام هذه أغلبُها من أعمالٍ أدبيةٍ يونانيةٍ ورومانيةٍ مختلفةٍ، صار لها مع الوقت دلالاتٌ مجازيةٌ أو استعاريةٌ يوظِّفها الشعراءُ في قصائدهم: تيفيس قبطانُ سفينة الآرگوس الذين ذهبوا بقيادة جاسون لاستعادة الجزّة الذهبية. وپالينيروس قبطان سفينة إينياس الماهر في الإنيادة. وسوفينوس شاعرٌ رومانيٌّ هجاه الشاعرُ كاتولوس (84- 54 ق. م.) في قصيدته رقم 22 وجعله أمثولةً لسوء السمعة بشدة حبّه لنفسه حتى ليس باستطاعة أحدٍ تحمُّله. وخريمس شخصٌ يظهر في إحدى ساتيرات هوراس (الكتاب الأول، القصيدة 10) موصوفًا بالبخل الشديد. وماروسينوس هجاه كاتولوس أيضًا في قصيدته رقم 12 بسبب سرقته لأحد مناديله وجعلَه مثالًا للغباء والحُمق. ونيپوس لعلّه المؤرخ الروماني (110- 24 ق. م.) كان صديقًا لشيشرون وكاتولوس. ومينتور أحدُ شخصيات الأوديسا معلِّمُ تليماخوس بن أوديسيوس، ويبدو أنَّ دلالةَ الكلمة تطوَّرت إلى الحرفيّ الماهر. وكودروس شاعرٌ روماني مغمورٌ هجاه ڤيرجيل لغروره. وإيروس أو أريانوس شحّاذٌ يظهر في قصر أوديسيوس (الأوديسا، النشيد الثامن عشر) ويصارعُ أوديسوس الذي كان متنكِّرًا بزيِّ شحّاذٍ هو الآخر.

2 Allegory حكاية استعارية بمجملها للتعبير عن معانٍ مخفيةٍ بطريقة مجازية غير مباشرة. ولتوضيح ذلك، لنتذكر مثلًا، أمثولةَ الكهف لدى أفلاطون التي ذكرها في كتاب الجمهورية، الكتاب السابع، فهي تعبّر بطريقةٍ غير مباشرةٍ عن صراع الفيلسوف أو المفكِّر الذي يكتشف معرفةً مختلفةً أوسعَ مما يعرفه العامة الذين يظنّون أنهم يعرفون ما يكفي. وتكثرُ القصصُ الرمزيةُ في النصوصِ المقدَّسة. لنتذكَّرْ مثلًا قصةَ عودةِ الابنِ الضالِّ الشهيرة في إنجيل لوقا. وفي القرآن الكريم، يمكن أن تُعَدَّ قصصُ بعض الأنبياءِ وغيرهم (مثل قصص سورة الكهف) أمثولاتٍ تعبّرُ عن مقاصدَ معينةٍ غير مباشرة. الفكرةُ أن بومگارتن يرى أن القصة الرمزية تتكوَّنُ من سلسلةٍ مترابطةٍ من الاستعاراتِ، لأنّها هي نفسها ككلٍّ، استعارةٌ.

3 الصفة المقصودة هنا وصفٌ أو عبارةٌ وصفيةٌ تتحول إلى لقبٍ يحلُّ محلَّ اسم الشخص أو يلحق به ويحدّدُ ملامحه الخاصة ويميّزُه عن غيره. وفي الثقافتين الغربية والعربية الكثير من هذا، مثل ألقاب الصحابة، كأسد الله لحمزة والزهراء لبنت النبي، وذي النورين لعثمان، وسيف الله لخالد بن الوليد، إلى آخره. وواضحٌ أن كلَّ هذه الألقاب الوصفية استعاراتٌ تصريحية.

§. 87. نعني بالصفاتِ التي لا لزومَ لها (OTIOSA/ superfluous) الصفاتِ المحدِّدةِ لسماتٍ ترتبطُ تمثيلاتُها بشكل طفيف بالموضوع. لذلك، من الشعريّ تجنُّبُ الصفاتِ الزائدةِ عن الحاجة، §. 75. ونعني بالصفاتِ الحَشوِ (TAUTOLIGA/ tautologous) الصفاتِ التي تحدِّدُ سِمةً سبق تحديدُها في مفهومِ الموصوف. وهذه مخالفةٌ للإيجاز، §. 74، ومن الشعريِّ تجنُّبها.

§. 88. بما أن الصفاتِ تدلُّ على تمثيلاتٍ، فالأفضلُ التفكيرُ فيها وفقًا للقواعد المذكورة أعلاه، فيما يتعلقُ بالتمثيلاتِ الشعريةِ عمومًا.

§. 89. أسماءُ العلمِ أسماءٌ تعيِّنُ الأفرادَ. ولأنَّ هذا التعيينَ شعريٌّ للغاية، فأسماء الأعلام شعريةٌ أيضًا، §. 19.[1]

§. 90. بما أنَّ الإدراكَ الموحيَ لتمثيلٍ ما، شعريٌّ، §. 42، وبما أن {ذِكر} أسماء أعلامٍ مجرَّدةٍ لشخصياتٍ غير معروفةٍ، لا تؤدِّي إلى مزيدٍ من الإدراكِ، فهي لا تثير العجبَ إذن، §. 43. ومن الشعريِّ توخِّي الحذرَ من الإفراطِ في أسماءِ أعلامٍ غير مألوفة، §. 105.

1شعريةُ أسماء الأعلام مثل الآلهة والأبطال الأسطوريين والملوك والقادة إلى آخره، تأتي من أنّها تثيرُ انطباعاتٍ قويةٍ لأنّها مرتبطةٌ بأحداثٍ وصفاتٍ معينةٍ، أي أنَّ اسمَ العلم يكون في ذاته تمثيلًا حسّيًّا موحيًا بكلِّ الأحداث والصفات المرتبطة به.

{الكمال الصوتي ومتعته:}

§ .91 الكلماتُ، من حيثُ أنّها أصواتٌ لفظيةٌ، تنتمي إلى الأشياءِ المسموعةِ؛ ولذلك، فهي تثيرُ إدراكاتٍ حسيةً.

§ .92 يُسمّى الحكمُ الموحي بكمالِ الأحاسيسِ حُكْمًا حسّيًّا (IUDICIUM SENSUUM/ Judgment of sense)، ويُنسَب إلى عضو الحسِّ المتأثّرِ بالإحساس.[1]

سيسمحُ لنا بذلك التعبيرُ الفرنسي "*le gout*"[2] كما هو مستخدمٌ للحواسِّ حصرًا. الواضحُ أنَّ هذا التعبيرَ الفرنسيَّ يجب استخدامُه للحكمِ بواسطةِ الحواسِّ، وبالمثلِ في العبرية "טעם" و "ראה"،[3] واللاتينية " *loquere ut te videam*"،[4] وعبارةُ المجتمعِ الإيطاليِّ "*del buon gusto*".[5] وعلى الرغم من أن

1هنا يذكرُ بومگارتن واحدًا مما سيكون أهمَّ المصطلحات في النظرية الجمالية وهو الحكمُ الجماليُّ (= Aesthetic Judgement أو الذوق= Taste) الذي يعني الاستجابةَ لشيءٍ أو ظاهرةٍ طبيعيةٍ أو فنيةٍ، بتمييزِ مكوّناتِها على المستوى الحسيّ. ويترتَّبُ على هذه الاستجابةِ الشعورُ بالسرور (أو بالألم). وهذا يعني أن الحكم الجماليّ يرتبطُ على نحوٍ مباشرٍ بالمتعة الجمالية، ومن هنا، يدخل بومگارتن الآنَ ليطوّرَ منظورَه للتمثيل الشعريّ الحسيّ بالحكم السمعيّ الذي يترتَّبُ عليهِ الاستمتاعُ أو الاستياءُ، ويحلِّلُ الوزنَ باعتباره تمثيلًا حسيًّا سمعيًّا تأتي شعريتُه من أنه يُسهِم في كمال القصيدة من جهةٍ، ويثيرُ المتعةَ من جهةٍ أخرى. لكنَّ كلامَه هنا موجزٌ للغاية، ولعلَّه أدركَ لاحقًا أنّ عليه توضيحَه أكثرَ، جاعلًا إياه أحدَ أنشطة ملَكة الإدراك الحسيِّ. ينظر الهامش رقم 11 أعلاه.

2 معناها ذوقٌ.

3الكلمةُ الأولى معناها ذوقٌ أو ذاق، والثانيةُ معناها رؤيةٌ أو رأى.

4معنى العبارة "تكلَّمْ لأراك"، وتُنسَب لأرسطو. وصِلتُها بالسياق أنَّ الرؤيةَ تعني الحُكمَ.

5معنى العبارة "ذو ذوقٍ رفيعٍ". من خلالِ هذه الأمثلة، يريدُ بومگارتن أن يبيّن أنَّ الحكمَ الحسيَّ أو الذوقَ شائعُ الاستعمال في اللغات المختلفة مثل اليونانية والعبرية واللاتينية والفرنسية والإيطالية، ويُعبَّرُ عنه بطرقٍ متنوعةٍ. (لم يذكرِ الإنگليزيةَ ربما لأنَّه لم يكن يعرفُها، لكنْ، حينما كان بومگارتن يكتبُ رسالتَه، كان مصطلحُ (Taste= الذوق) قد انتشرَ في الفلسفة الإنگليزية لأهمّيتِه الحاسمة في فهم الجمال، بفضل كتابات لورد شافتسبيري الثالث (1673- 1713) وفرانسيس هَچِسِن (1694- 1746) التي تُعدُّ الرائدةَ في فلسفة الجمال الحديثة، لكنّها لم تصلْ إلى درجة جعلها ميدانًا فلسفيًّا جديدًا له اسمه الاصطلاحيُّ كالذي صاغه بومگارتن، وبيَّنَ أصُولَه هنا في هذه الرسالة.)

بعضَ أنماطِ التعبيرِ هذه قد تنطبقُ أيضًا على التعبيرِ عن إدراكٍ محدَّدٍ، فنحن لا نرغب الآنَ في الدخولِ في هذا الموضوع. ونكتفي بأنَّ {فكرةَ} أنْ ننسُبَ إلى الحواسِّ حُكمًا موحيًا، وأنْ نتحدَّثَ عن حُكمٍ للحواسّ، لا تتعارضُ مع العُرف.

§. 93. حُكم الأذُنِ إما إيجابيٌّ أو سلبيٌّ، §. 91. الحكمُ الإيجابيُّ يُنتِجُ المتعةَ، والسلبيُّ ينتِجُ الاستياءَ؛ وبما أنَّ التمثيلَ الموحيَ يحدِّدُ كليهما، §. 92، فهو حسيٌّ، §. 3، وشعريٌّ، §. 12. إثارةُ الاستياءِ أو المتعةِ في الأُذُنِ شعريةٌ، §. 11.

§. 94. كلَّما ازدادتْ درجةُ التناغمِ أو النشازِ، ازدادتْ حدّةُ المتعةِ أو الاستياءِ. وكلُّ حُكمٍ حسيٍّ موحٍ، §. 92. لذلك، إذا رأى الحكمُ (أ) أنه أكثرُ تناغمًا أو نشازًا من الحكمِ (ب)، سيكون (أ) أكثرَ وضوحًا من (ب)، §. 16، وبالتالي أكثر شعرية، §. 17. لذلك، من الشعري للغاية إنتاج أقصى درجات السرور أو الاستياء في الأذن.

§. 95. إذا {تسبَّبَ التمثيلُ الشعريُّ} بأكبرِ قدرٍ من الاستياءِ في السمعِ، فسيُشتِّتُ انتباهَ المستمعِ. وبالتالي، يمكنُ إيصالُ تمثيلاتٍ قليلةٍ، أو معدومةٍ بشكلٍ أكبرَ، وتفشلُ القصيدةُ تمامًا في تحقيقِ هدفِها، §. 5. لذلك، الشعريُّ إنتاجُ أعلى درجاتِ اللّذّةِ في السمعِ، §. 94.[1]

§. 96. بما أنَّ القصيدةَ، باعتبارِها سلسلةً من الأصواتِ الملفوظةِ، تثيرُ اللذّةَ في السمعِ، §. 92، §. 91، فلا بدَّ من وجودِ كمالٍ فيها أيضًا، §. 92، بل أعلى كمالٍ في الواقع، §. 94.

§. 97. من هذا يمكننا بسهولةٍ أن نستنتجَ النقاءَ الضروريَّ للقصيدةِ، وأناقةَ الترتيبِ، وزخرفةَ الصيغِ. لكنَّ هذه الأشياءَ تشتركُ فيها القصيدةُ مع الخطابِ الحسيِّ غيرِ الكاملِ. ويمكنُنا إذن، تجاوزُها بسهولةٍ حتى لا نبتعدُ كثيرًا عن هدفنا. لذلك، لن يكونَ ثَمَّةَ شيءٌ هنا حولَ ماهيةِ القصيدةِ كسلسلةٍ من

1يمكن أن يُفهمَ من هذا أن الكسورَ العروضيةَ تسبِّبُ استياءً في السمعِ، وهذا صحيحٌ بالتأكيدِ، لكنَّ الأمرَ لا يتوقَّفُ عند ذلك، لأنَّ العَروضَ الغربيَّ أعقدُ بكثيرٍ من العَروضِ العربيِّ، وبالتالي، هناك الكثيرُ من "النشازاتِ" الوزنيةِ أو الصوتيةِ التي قد تسبِّبُ الاستياءَ السمعيَّ.

الأصواتِ الملفوظةِ: {ومن هنا نعرفُ} لماذا يجبُ على المرءِ تجنُّبُ حشدِ حروفِ العلّةِ معًا، والمبالغةُ في الترخيمِ، والجناسِ الثقيلِ.[1] يمكن تسميةُ كلِّ الكمالِ الجاهزِ في صفاتِ الأصواتِ اللفظيةِ، بالجَهارة (SONORITAS/ sonority)،[2] وهو مصطلحٌ، إذا لم أكن مخطئًا، مستعارٌ من مدرسةِ پريشن.[3]

1في الشعر اليونانيّ- اللاتينيّ هناك تقنياتٌ لفظيةٍ معينةٍ للتفنّن في التعبير، ومنها الترخيمُ أو حذفُ أصواتٍ أو حروفٍ أو مقاطعَ من الكلماتِ؛ من أوّلِها ويُسمَّى أفيريسي، ووسطِها ويُسمى سنكوبي، وآخرِها ويُسمّى أبوكوبي. (في العربيةِ نجدُ شيئًا من ذلك في ترخيمِ بعض الكلمات بحذف حرفٍ من آخرها في حالة النداء، وهذا بلا شكٍّ، لا يمثِّلُ ظاهرةً صوتيةً لأنه نادرٌ). لكنَّ المبالغة في الترخيم بأنواعه الثلاثة، تشوِّهُ الكلام وتثير استياءً في السمع. والجناسُ الثقيلُ هو الإتيانُ بكلماتٍ متقاربةٍ في اللفظ أو مخارج الحروف، مما يؤدّي إلى صعوبة نطقها معًا لتنافرها. (مثال ذلك في العربية البيتُ الشائعُ في كتبِ البلاغة والذي يُزعَم أنه من أشعارِ الجنّ:

وقبرُ حربٍ بمكانٍ قَفْرٍ وليس قربَ قبرِ حربٍ قبرُ

ومثله أيضًا، تلك العباراتُ الشائعةُ عند العامّة، والتي يُمتحَنُ المرء بلفظِها عددًا من المرات دون خطأٍ أو تعلثمٍ. وعباراتٌ مثلُ هذه إذا جاءت في الشعر تُعدُّ عيبًا فيه لتنافر كلماتِها، فضلًا عن وقعِها المزعجِ الثقيلِ في السمع، كما نعرفُ من المقاييسِ النقديةِ للنقّاد القدامى.)

2 (Sonority) مصطلحٌ متداوَلٌ في ميدان الموسيقى والغناء لوصف أصوات بعض الآلات الموسيقية أو المقاطع اللحنية، أو أصوات المغنّين، ويعبِّر عن امتيازها بالعمق والقوَّة والرنين معًا. ولم أجدْ كلمةً عربيةً أقرب إلى هذا المعنى من "الجَهارة" على ألّا يُفهمَ من ذلك مجرَّدَ علوِّ الصوت وشدَّته، بل تلك الصفاتُ الثلاثُ معًا. وهنا يبدو أن بومگارتن يوسِّعُ معنى المصطلح ليشملَ القيمة الصوتية للشعر، أو طبيعةَ البنية الصوتية لمقاطعه من حيثُ القوةُ والرنين، والمتعةُ الحسيةُ السمعيةُ الناتجةُ عن ذلك.

3پريشيانوس القيصري Priscianus Caesariensis أو پريشن Priscian (حوالي سنة 500 م.) من أشهر نحاة اللغة اللاتينية. وُلِدَ ونشأ في بلدة قيصرية (مدينة شرشال الجزائرية حاليًا)، ثم انتقل إلى القسطنطينيةِ، ومارس التدريس والتأليف فيها. أهمُّ مؤلفاتِه (*Institutiones Grammaticae*)، وهو كتابٌ ضخمٌ من ثمانيةَ عشرَ مجلَّدًا، تضمَّن دراسةً موسوعيةً شاملةً لمباحث نحو اللغة اللاتينية، وشواهدَ كثيرةً لتوضيح القواعد، من شعراءَ لاتين بعضُهم مجهولٌ (أي أنَّ هذا الكتابَ يُعدُّ المصدرَ الوحيدَ لها)، وكان الكتابُ معتمَدًا في تدريسِ نحو اللغة اللاتينية في العديد من جامعات أوربا في القرون الوُسطى وعصر النهضة. هذا، وهناك إشارةٌ إلى هذا النحويِّ في الكوميديا الإلهية، حيثُ وضعه دانتي في الجحيمِ (النشيد الخامس عشر، البيت 109)، وهذا النشيدُ مخصّصٌ لوصف عذابات من انتَهكوا الطبيعة البشرية السوية (اللوطيين)، والشخصيةُ الأبرزُ بين هؤلاء في هذا النشيدِ هو برونيتو لاتيني الذي كان صديقًا مقرَّبًا لدانتي ومعلِّمًا له، ويبدو أنه كان لديه هذه الميولُ، فوضَعه دانتي في الجحيمِ على الرغم من تعاطفه الشديد معه.

{شعرية الوزن:}

§. 98. نعني بكمّيةِ مقطعٍ لفظيٍّ (/QUANTITAS SYLLABAE Quantity of Syllable) تلك الخاصيةَ التي لا يمكنُ معرفتُها دون الارتباطِ بمقطعٍ لفظيٍّ آخرَ. لذلك، لا يمكن معرفةُ الكميةِ من قيمةِ الحروفِ {لوحدِها}. [1]

يُسعِدُ بعضَ فقهاء اللغة العبرية أن ينسُبوا كمّيةً معينةً إلى المقاطع من القياس الزمني المتساوي للحروف. لا يمكن الخلطُ بين هذه الكمّيةِ ومقياسِنا. يقول كريستيان راڤيوس[2] في كتابه التهجّي العبريّ (*Orthographiae ebraeae*, c. II, §. 19): "يجبُ فهمُ طولِ المقطعِ وقصرِه هنا كلّيًا على أنه أمرٌ إملائيٌّ، لا عروضيٌّ وزنيٌّ، كيلا يختلطَ الأمرُ على أحدٍ". ووفقًا لهذه القواعدِ الإملائيةِ، ليس هدفنا الحالي تقديمَ مفهومٍ مميزٍ لها، حيث يُقالُ إن جميعَ المقاطعِ العبريةِ متساويةٌ. فوفقًا لتعريفنا للكمّيةِ الشعريةِ، لا يمكن أبدًا القول بهذا إلا على نحوٍ مغلوطٍ للغاية.[3]

1في الفقرات الإحدى عشرةَ التالية، يتناولُ بومگارتن ما يخصّ الوزن بوصفه أحد أوجه الكمال الحسيِّ للقصيدة. ولاحاجةَ للتنبيه إلى أنَّ التفاصيل خاصّةٌ بالعَروض الغربيّ.

2 Christian Ravius (1613- 1677) لاهوتيٌّ ونحويٌّ ومستشرقٌ ورحّالةٌ ألمانيٌّ زار إسطنبولَ ودمشقَ والقدسَ والقاهرةَ وأقام فيها لدراسة اللغات التركية والعربية والسريانية والعبرية. تخصَّص بتدريس اللغات الشرقية في جامعة أوكسفرد البريطانية وجامعة أوبسالا السويدية وجامعة كيل الألمانية. أهمُّ كتُبه النحوُ العامُّ للغات الشرقية، ولم أتمكَّنْ من العثورِ على هذا الكتاب لتوثيق النصّ المقتبَس منه أعلاه.

3 يجب التنبيه هنا إلى الاختلاف بين العَروض الغربيّ (اليونانيّ- اللاتينيّ)، الذي يتحدَّثُ عنه المؤلف هنا، والعَروض العربيّ (والعبريّ لأنّه متأثرٌ بالعَروض العربيّ جدًّا)، فالأول نبريٌّ كيفيٌّ يقومُ على تعاقب المقاطع المنبورة وغير المنبورة دون اعتبارٍ لكمّية الحروف أو عددها، بينما العروضُ العربيُّ يقومُ على حساب الحروف/ الأصوات المتحركة والساكنة، وبالتالي، هو شديدُ الارتباط بكمية الأصوات وعددها، وكلُّ ملاحظات بومگارتن هنا عن الوزنِ يخصُّ الشعرَ الغربيَّ. ولهذا، هو يدعو قارئه إلى عدم الخلط بين الوزن النبريِّ الذي هو ميزةُ الشعر الغربيّ، والوزنِ الكمّيِّ في العبرية.

§. 99. إذا كنّا في الحديثِ، نعطي لكلِّ مقطعٍ لفظيٍّ كمّيتَه، فسيقالُ عنّا إنّنا نقومُ بالتقطيعِ (SCANDITUR/ scanning).[1]

§. 100. إذا كانتِ قيمةُ المقطعِ اللفظيِّ (أ) في التقطيعِ تساوي قيمةَ المقطعِ (ب) والمقطعِ (ج)، فسيقالُ إنَّ (أ) مقطعٌ "طويل"، وكلًّا من (ب) و(ج) مقطعٌ "قصير".

لدى النحويّين، قيمةُ الحرفِ تمثّلُ الوحدةَ الزمنيةَ اللازمةَ لنطقِه. الآن، بما أن الأمرَ يتعلّقُ بالمقاطعِ اللفظيةِ فحسبُ، فيجب أن نفهمَ من استخدامِ عبارةِ "مدّةِ المقطعِ"، مع السماحِ بالتغييراتِ الضروريةِ، وحدةَ الزمنِ اللازمةِ لنطقِ المقطعِ. وبالتالي، في التقطيع، ما تتطلّبُه كميةُ المقطعِ من الوقت، سيجعل قيمتَه بالقَدْرِ نفسِه. ولا يمكنُ معرفةُ هذا إلا إذا افترضنا بعضَ القيمةِ المقطعيةِ كوحدةٍ. هذا هو المقطعُ "القصيرُ". وضِعفُ هذه المدّةِ يعطي المقطعَ الطويلَ. ومن هذا قد نشتقُّ النتيجةَ الطبيعيةَ؛ إذا حافظْنا على الكمّيةِ اللازمةِ للتقطيعِ، فقد نستبدلُ المقطعين (ب) + (ج) بالمقطعِ (أ). دعونا نطبّقِ ْهذا على المخططِ البسيطِ للوزن الإيامبي السيناري[2](Iambi senarii) والذي يمكنُ ترميزُه على النحو التالي:[1]

1كميةُ المقطعِ تقوم على قيمته النبرية، ولهذا عندما نقومُ بمتابعة مقاطعِ أيِّ خطابٍ على أساس هذه القيمة، فسيتبعُ الخطابُ نمطًا صوتيًّا تعاقبيًّا مكررًا، يُظهِرُ البعدَ الموسيقيَّ له.

2هو الوزنُ الأكثرُ شيوعًا في الشعرِ الرومانيِّ ويتكوَّنُ في الأصلِ من ستة مقاطعَ مزدوجةٍ (ولهذا يسمّى هيكساميتر أو الوزنَ السُّداسيَّ أيضًا) أي ستِّ أقدامٍ (والقدمُ تشبه التفعيلةَ في العَروضِ العربيِّ)، يتكوَّنُ كلٌّ منها من مقطعٍ قصيرٍ ومقطعٍ طويلٍ، ويكونُ النبرُ على المقطع الطويل. تطوَّر هذا الوزنُ لاحقًا إلى الُخماسيِّ (پينتاميتر) ويتكوَّنُ من خمسِ أقدام.

ولتوضيحِ المقصود بالوزن وموسيقاه هنا، لنأخذْ مثلًا، البيت الأول من إنيادة ڤيرجيل (مع التبسيط لأنَّ وزن الملحمة هو هيكساميتر ديكتيل وهو وزنٌ معقَّد بسبب كثرة تنويعاتِه): Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris

Ar<u>ma</u> | vi<u>rum</u> | que <u>ca</u> | no <u>Troi</u>| ae <u>qui</u>| pri<u>mus</u> |ab| o<u>ris</u>|

فهذا البيتُ يتكوَّنُ من اثني عشرَ مقطعًا مقسومةً إلى ستِّ أقدامٍ، المقطعُ الثاني من كلِّ قدمٍ يُشدَّدُ عليه في اللفظ (المقطعُ الذي تحته خطٌّ من الكلمات). ويمكنُ صياغةُ لحن البيت بهذه الطريقة: دي **دم**| دي **دم**| دي **دم**| دي **دم**| دي **دم**|| دي **دم**|

U— | U— | U— | U— | U—| U—

قد يقعُ هذا البيتُ الإيامبي بطيئًا ثقيلًا على الأذن،

فقد تلقّى ثباتَ قدمٍ ذاتِ مقطعَين طويلَين (Spondeus) في مجالِه الخاصّ،

إلزامًا أو رخصةً، ولكن ليس بالقدرِ الذي يجعلُه ُيتنازل عن المقطعِ الثاني أو الرابعِ في رتبتَيهما المناسبتَين.

أضفِ المقطعَ السادسَ أيضًا لئلا يتحوَّلَ إلى سكازون،[2] ولكن إذا حدثَ ذلك، فهو لا ينتجُ عن المقطعِ الخامس. الآنَ لدينا:

U— | U— | U— | U— | U—

U— | —— | —— | | ——

والملاحظُ أنَّ المقاطع المنبورة وغيرَ المنبورة لا علاقةَ لها بعدد الحروف، بل بالزمن اللازم لنطقها، وهي متساويةٌ في ذلك. بينما العَروضُ العربيُّ يقومُ على حسابِ المقاطع المكوَّنة من المتحرّكات والسواكن بالتسلسل حسبَ اللفظ، وتقطيعها إلى تفعيلاتٍ تتكرّرُ، مثل قولِ المتنبّي من بحر الوافر:

مَلُومُكُما يَجِلُّ عَنِ الملامِ   ووقعُ فعالهِ فوقَ الكلامِ

مَلُوْمُكُمَاْ| يَجِلْلُعَنِلْ| مَلَاْمِيْ| وَوَقْعُفَعَاْ| لِهِيْفَوْقَلْ| كَلَاْمِيْ

مفاعلَتن| مفاعلَتن| مفاعلْ| مفاعلْتن| مفاعلْتن| مفاعلْ|

وهذا هو الاختلافُ الجذريُّ بين أوزان الشعر الغربيّ النبرية وأوزان الشعر العربيّ الكمّية.

1الرمزُ U يرمزُ إلى مقطعٍ قصيرٍ، والرمزُ — يرمزُ إلى مقطعٍ طويلٍ. مثلُ كلمتي "Shall I" (أولُ كلمتَين من السوناتا الثامنةَ عشرةَ لشكسبير)؛ فمن الناحية الوزنية، تمثِّلُ كلمةُ shall مقطعًا قصيرًا غيرَ منبورٍ يُلفَظُ "shl"، ورمزُه U، بينما كلمةُ "I" تمثِّلُ مقطعًا طويلًا يقعُ النبرُ عليه ويُشدَّدُ ويُلفظُ ai ورمزُه —. جديرٌ بالذكرِ أنَّ بعضًا من العَروضيين العرب المحدَثين استعملوا هذه الرموزَ المستعارةَ من العَروض الغربيّ في التقطيع العَروضيّ العربيّ رغمَ اختلافهما الجذريّ، فجعلوا الرمزَ U للمتحرِّك الأول من الوتد المجموع، والرمزَ — للسبب الخفيف (متحرِّكٌ فساكنٌ) ككلمة (إذا) مثلًا التي تتكوَّنُ من المقطع (إ) ووزنُه U والمقطعِ (ذا) ووزنه —. وينطبقُ هذا على الفاصلة الصُّغرى (متحركان فسببٌ خفيفٌ ووزنها UU—) والفاصلة الكبرى (ثلاثةُ متحركاتٍ فسببٌ خفيفٌ UUU—) والوتد المفروق (سببٌ خفيفٌ فمتحركٌ —U) والسببِ الثقيلِ (متحرّكان متعاقبانِ UU).

2 نوعٌ من الوزن الإيامبي معروفٌ لدى اليونانيين والرومان، ويُسمّى أيضًا (Choliambic) وينتجُ عن تغيُّرٍ في نبر إحدى الأقدام. ويُستعمَلُ في الشعر الساخِر.

تدريجيًا، إذا كان هناك استبدالُ مقطعَين قصيرَين بمقطعٍ طويلٍ، ستدخلُ جميعُ أنواعِ الرُّخَصِ حيِّزَ التنفيذِ. في البدايةِ، تسمحُ الأقدامُ المتساويةُ بالمقطعَين القصيرَين UU للمقطعِ الطويلِ الثاني، فينتجُ قدمًا ثلاثيةً من نوع التريبراك.[1] ومن ثَمَّ، نحصلُ على UU بدلًا من الأولِ في الأقدامِ الفرديةِ، بينما الأنابيست؛ للثاني الطويلِ UU، في حين أنَّ الداكتيل ذا المقطعِ الأخيرِ الطويلِ، كما هو الحالُ مع المقطعِ القصيرِ الأولِ، كان موجودًا في التريبراك. ونحن "لا نجدُ الأنابيست والداكتيل أبدًا في القدمين المتساويتَين، لأنه لا يوجدُ لدينا سپوندي أبدًا"،[2] كما يقول هيفايستيون في رسالته عن الوزنِ. حتى القدمُ المكوّنةُ من أربعةِ مقاطعَ UUUU (proceleusmatic) ممكنةٌ، لكن الاستخدامَ يعارضها. وبالطريقةِ نفسها، يمكننا تقديمُ رُخَصٍ من النوعِ التروخي[3] (trochaic)، وشرحُ لماذا في وزنٍ إيامبي سيناري معينٍ، وفقًا للاستخدام، يكون الأناپيست في البداية، وكذلك مع بقيَّتِه. يُسهمُ هذا النهجُ كثيرًا أيضًا في التعليمِ العقلانيِّ للشبابِ وفي التشكيلِ اللطيفِ لعقولِهم القابلةِ للتأثّرِ بالأمورِ الجادّة.

§. 101. إذا كانت المقاطعُ الطويلةُ والقصيرةَ ممزوجةً بحيثُ تَنتُجُ عنها متعةُ الأذن، فثَمَّةَ قياسٌ (NUMERUS/ measure) في الكلامِ.

1 التريبراك قدمٌ تتكون من ثلاثة مقاطعَ قصيرةٍ UUU. ولكي نفهمَ ما يتحدَّثُ عنه بومگارتن هنا، يجبُ أن نذكرَ أن هناك اثني عشرَ نوعًا من الأقدام التي تشكِّلُ أوزانَ الشعرِ اليونانيِّ- الرومانيِّ، سواءً بتَكرارِها أو التنويعِ بينها، وهي تنقسمُ إلى قسمَين؛ الأقدامِ الثنائيةِ: ديبراك UU، وإيامب U، وتروخيU—، وسپوندي——، والأقدامِ الثلاثيةِ مع تريبراك: داكتيل UU—، وأمفيبراك U—U، وأناپيست —UU، وباخيوس ——U، وأنتيباخيوس U——، وكريتيك —U—، ومولوسوس ———.

2 ينظر: Hephaestionis Alixandrini, *Enchiridion*, iterum edidit Thomas Gaisford. Oxonii: E. Typographeo Academico, 1855, tomi II, p. 226. (ينقلُ بومگارتن الفكرةَ بتصرّفٍ.) وهيفايستيون نحويٌّ إسكندري من القرن الثاني الميلاديّ. اشتُهِرَ بهذا الكتاب المكوَّن من مجلَّدَين ضخمَين، ودرس فيه أوزانَ الشعر اليونانيّ على نحوٍ شاملٍ. وقد وصلَ الكتابُ كاملًا، وتُرجِمَ إلى اللاتينية، لينتشرَ في أوربا في العصر الحديث.

3 الوزنُ الرباعي tetrameter (المكوَّنُ من أربع أقدامٍ) كلُّ قدمٍ فيه تتكونُ من مقطعٍ منبورٍ فمقطعٍ غيرِ منبور.

رأيتَ {في هذه الفِقرة} أنَّ من الكافي تقديمَ تعريفٍ حقيقيٍّ، وليس تعريفًا اسميًا لشيء غالبًا ما يكون وجودُه موضعَ شكٍّ. والخبرةُ الآن هي التي ستؤلِّفُ الحكمَ. الوزنُ مسألةُ ذوقٍ، §. 92. من سيجادلُ في هذا الأمرِ؟ تجربةُ الآخرين، وعلى رأسِهم شيشرون، تؤيِّدُنا {في هذا}. من هنا، فإن حكمَه وحكمَ النُّحاةِ الآخرين هو أنَّ هذا الوزنَ لا يُطلَبُ بأيِّ حالٍ من الأحوالِ، في الترتيبِ المتنوّعِ للنغماتِ المقطعيةِ فحسبُ، بل في طولِ المقاطعِ وقِصرِها بغضِّ النظرِعن النغماتِ. ولا يمكنُ الشعورُ بتنوُّعِها، بالطبع، بشكلٍ واضحٍ إذا لم يجرِ تقطيعُها، ولكنَّ العقلَ يدركها بشكلٍ مشوّشٍ، وإلى هذا الحدِّ يوفِّرُ مادةً كافيةً لحكمِ الأذُن. وإذا كان الوزنُ يعتمدُ كلِّيًا على موضعِ المقاطعِ ونبرِها، فأنا أسألُ كيفَ يمكنُ للمرء أن يذمَّ العبارةَ الإيقاعيةَ "Petrum videatur"، ويُثني على "esse videatur"[1] مع أنَّ لهما النغمةَ نفسَها، وليس الكميةَ الشعريةَ نفسَها. هذا واضحٌ خصوصًا في اللغةِ اليونانيةِ، لأنك إذا افترضتَ أن النبراتِ إشاراتٌ إلى النغمةِ، فستُدركُ الكثيرَ عندما تدرس {أشعارَ} الشعراءِ. ولا يظهرُ أيُّ نوعٍ من النظامِ أو الوزنِ في ترتيبِ النغماتِ المقطعيةِ، ولكن هناك دِقّةٌ كبيرةٌ في ملاحظةِ الكمياتِ. انظر *J. Carpovius, Meditatio de linguae perfection*.[2]

§. 102. القياسُ ينتِجُ متعةً في السمعِ، §. 101. لذلك، فهو شعريٌّ، §. 95.

§. 103. نوعُ القياسِ الذي يعزِّزُ المتعةَ في السمعِ عن طريقِ ترتيبِ جميعِ مقاطعِ الخطابِ، يُسمى الوزنَ (METRUM/ meter). وإذا كان القياسُ يثيرُ المتعةَ بوساطةِ العديدِ من المقاطعِ التي يَتبعُ بعضُها بعضًا دونَ أيِّ ترتيبٍ محدَّدٍ، فإنه يُسمّى الإيقاعَ.[3] لذلك، بما أنَّ متعةَ السمعِ في حالةِ الوزنِ أكثرُ

1يبدو أنهما عبارتان عشوائيتان جاء بها بومگارتن مثالًا على ما يقول في هذه الفِقرة. ولعلّه أتى بهما ليبيِّنَ الفرق بين عبارتين لهما الوزنُ نفسُه، لكنَّ إحداهما أجملُ وقعًا من الأخرى في الأذن.

2نقلًا عن *Riflections on poetry*: Jacob Carpovius, *Meditatio philosophico- critica de perfictione lingua, method scientifica adornata*, 1747. ولم أتمكّنْ من العثور على هذا المصدر. وجاكوب كارپوفيوس، 1699- 1768، فيلسوفٌ ولاهوتيٌّ ألمانيّ.

3 يقصد في النثر الفنيّ.

منها في الإيقاعِ، فإنَّ المتعةَ التي تنبعُ من الأولِ أكبرُ من الثاني؛ ولذلك، فالوزنُ شعريٌّ، §. 95.[1]

§. 104. نعني بالبيتِ (CARMEN/ verse) [2] **الخطابَ الموزونَ أو المضبوطَ. لذلك، عندما يكون الخطابُ بيتًا، فهو يُسهمُ في كمالِ القصيدة، §. 103، و§. 11.**

§. 105. ليس كلُّ بيتٍ شعرًا. يكتمل البيتُ بالوزن {فحسبُ}، §. 104. لذلك، أينما يكون ثَمَّةَ وزنٌ في الخطابِ، هناك بيتٌ. الآن يمكن أن يكون ثَمَّةَ وزنٌ في خطابٍ لا يوجدُ فيهِ تمثيلاتٌ حسيةٌ، ولا ترتيبٌ واضحٌ، ولا نقاءٌ، ولا أناقةٌ في الترتيبِ، وما إلى ذلك؛ ويمكن حتى أن تكون هناك أبياتٌ مفقودةٌ منها هذه الأشياءُ {كلُّها}. وعليه، ومن الافتراضات السابقة، و§. 9، لا يمكن أن يكون هناك قصيدة. لذلك، بعض الأبياتِ {المنظومةِ} ليست قصائدَ.[3]

نحن نميّزُ بعنايةٍ كبيرةٍ بين الشعراءِ والنظّامين، بحقٍّ. {لكنّنا أيضًا} نُعربُ عن احترامِنا لتلك اللفائفِ الورقيةِ الصغيرةِ من الدهنِ المحمّصِ بالفلفل،[4] التي تُطهى لنا كلَّ يومٍ على هيأةِ أبياتٍ {منظومةٍ}، لا كقصائدَ. ومعظمُها سيحمرُّ خجلًا

1التفرقةُ بين الوزن والإيقاع في الشعر تفرقةٌ بين خاصٍّ وعامٍّ، بمعنى أن الإيقاع كما يشير بومگارتن في هذه الفِقرة، يقوم على المقاطع الصوتية للخطاب النثريِّ دون أن يكون لذلك نظامٌ محددٌ. بكلمة أخرى؛ ينطوي النثر الفني على مقاطعَ موسيقيةٍ هي التي تؤلِّفُ إيقاعَه الذي يُمتِعُ السمع، لكن الوزنَ أكثرُ انضباطًا ودقةً، وانتظامُه ينتِجُ متعةً أعلى للسمعِ، ومن هنا شِعريته.

2هناك تداخلٌ لمعاني هذين المصطلحين، ففي اللاتينية معنى كلمة Carmen: بيتٌ، قصيدةٌ، أغنيةٌ، والمعاني الأخرى لكلمة Verse في الإنگليزية هي: شعرٌ، قصيدةٌ، مقطعٌ شعريٌّ، سطرٌ(بيت)، آيةٌ (في النصوصِ المقدَّسة) أيضًا. لكنّنا اعتدْنا في هذه الرسالة على أن يُعرِّفَ بومگارتن مصطلحاتِه بطريقته. وواضحٌ أن تعريفَ البيت في هذه الفِقرة بأنه خطابٌ، لا يعني الخطابَ ككلٍّ، بل وحدتَه الصغرى المتمثِّلةَ بالبيت الموزون.

3هذه تفرقةٌ بين الشعر والنَّظْم كالتي في النقد العربيِّ، فليس كلُّ منظومٍ شعرًا.

4 يشير بومگارتن هنا مجازيًّا، إلى أكلةٍ خفيفةٍ يبدو أنها كانت شائعةً في مجتمعه، وهي شرائحُ من الطبقة الدهنية الخارجية للحم الخنزير يُذوّب دُهنُها بالحرارة وتُقلَى فيه، وُترشُّ عليها التوابل وتُقدَّم (في العربية ما يشبه هذا، ويسمّى السِّلاء (لسان العرب: سلأ)، ويسمى بالعامية "السِّلي"، وهو ما يتبقى من كتل الدهن الحيواني (كالألْيَةِ مثلًا) بعد أن تُقطّعَ وتُذوّبَ بالحرارة، وتُحمَّص، ثم يّرشُّ عليها الملحُ، وتؤكلُ أو تخزّنُ لاستهلاكها لاحقًا). وبومگارتن يستعمل العبارةَ هنا بطريقةٍ مجازيةٍ ساخرةٍ للإشارةِ إلى ما يُنظَمُ من أبياتٍ مفردةٍ أو قطعٍ منظومةٍ مبتَسرةٍ، وفرقُ ذلك عن القصيدةِ التي تمتازُ بالكمال.

أمامَ مثلِ هذا العنوانِ المميَّزِ، إن كان يمكن أن تحمرَّ الورقةُ، أو إذا كان لديها حياء.[1]

§. 106. قافيةُ النهايةِ[2] التي تُسمى في الوقتِ الحاضرِ "الإيقاعَ"، على عكسِ الاستخدام الصحيح، §. 103، والتلاعبُ بالحروفِ في "التطريز"،[3] والكتابةُ بتشكيلاتٍ معينةٍ، كالصليبِ، والكمَّثرى، والمخروط، وما إلى ذلك، والعديدُ من الأشكالِ المظهريةِ الأخرى، إمّا أنها تُظهر كمالاتٍ سطحيةٍ فحسبُ، أو تُحدَّد في ظلِّ ظروفٍ خاصةٍ لفئة معينةٍ من الناس عن طريق الحكم السمعيِّ. وكذلك الأشكال الغنائيةُ والملحميةُ والدراميةُ بتقسيماتِها، لها مميزاتُها الخاصة. فيجبُ أن تتوافقَ هذه بالتأكيدِ، مع كمالِ نوعِها، لكن لا يمكننا إثباتُ أنها تفعل ذلك إلا بالرجوعِ إلى تعريفاتٍ محدَّدةٍ مسبقًا لأيِّ نوعٍ قد تنتمي إليه. علاوةً على ذلك، ثَمَّةَ طرقٌ للعرضِ والإنشادِ والتلاوةِ المؤثرةِ أو التمثيلِ الدراميِّ، والتي -لأنها تُسهِمُ بشكلٍ رائعٍ في الغرضِ من القصيدةِ- تمتعتْ بتقديرٍ غيرِ عاديٍّ لدى القدماء، طالما كانت هذه الطرقُ محصورةً في حدودها. وإذا جرى تجاوزها، كما يفعلون الآن في مسرحِنا، فهم يعيقون تعزيزَ المتعةِ التي يجب أن تتأتّى من القصيدة. وملاحظاتٌ كهذه كثيرًا مّا تُذكَرُ ، ولا يلزمُ تَكرارُها هنا.

§. 107. بما أنَّ الوزنَ ينتجُ انطباعاتٍ حسيةٍ وفقًا للفقرة 103، و§. 102، وبما أنَّ هذه لها أكبرُ قدرٍ من الوضوحِ الشاملِ، فهي الأكثرُ شعريةً بهذه الدرجةِ، وأكثرُ شعريةً من تلك الأقلَّ وضوحًا، §. 17. لذلك، من الشعريةِ العاليةِ الالتزامُ بقوانينِ الوزنِ بعنايةٍ، §. 29.

1الجملةُ الأخيرةُ في الأصل يمكن أن تُترجَم إلى: "إذا لم تُفسِدْ وقاحةُ الوالدين النسلَ." وهي جملةٌ مجازيةٌ ساخرةٌ من النظّامين الذين يؤلفون البيتَ والبيتين في موضوعاتٍ مبتذَلةٍ. وهذه الأبياتُ ستحمرُّ خجلًا من مؤلّفيها لتدنّي مستواها.

2ليس في الأشعار الغربية التقليدية تقفيةٌ للأبيات، ولهذا يرى بومگارتن أن القافية من الكمالات السطحية.

3 Acrostics نوعٌ من التلاعب المفتعل بالكلمات، كأنْ يقومَ الشاعرُ بنظم أبياتٍ، الحروفُ الأولى منها تؤلّفُ كلمةً معينةً (اسم شخصٍ، أو إجابةً للغزٍ شعريّ). ومثله معروفٌ في البلاغة العربية باسم التطريز، وهو من الفنون البديعية التي تعكس التكلُّفَ الشديدَ في تأليف الشعر.

"يجبُ أن نلتقطَ الوزنَ الصحيحَ بالأذنِ أو الإصبعِ.[1] أوزان پلوتس قُبلتْ بتسامحٍ شديدٍ، ناهيك عن الثناءِ عليها بغباءٍ."[2] وعلى الرغمِ من أنَّه لا سيما في عصرِنا:

"لا يُميّزُ كلُّ ناقدٍ القصائدَ رديئةَ الموسيقى، ونحنُ نمنحُ تساهلًا غيرَ مستَحقٍ لشعرائنا الرومانِ، فهل أتحلَّلُ {من القواعدِ} وأكتبُ بلا قيودٍ؟ أم أفترضُ أنَّ الجميعَ سيلاحظون أخطائي؟"[3]

---

1 تحديدُ الوزن بالإصبع عن طريق نقراتٍ تحاكي المقاطع التي تكوّنُ الوزنَ المسموعَ.

2 يقتبس بومگارتن هنا من فنّ الشعر (الأبيات 271- 274) بتصرُّفٍ، وأصلُه:

"لكنَّك قد تقولُ إنَّ الأجيالَ السابقةَ قد امتدحتْ أوزانَ پلوتس وفكاهتَه. وإذا لم نكن أنا وأنت نعرفُ كيف نميّزُ بين الخشونةِ والفكاهةِ، وبأصابعِنا وآذانِنا نستطيعُ التقاطَ الإيقاعِ المنضبطِ، فإعجابُهم هذا كان تسامحًا شديدًا، إن لم يكن غباءً."

وپلوتس شاعرُ مسرحياتٍ كوميديةٍ رومانيٌّ (254- 184 ق. م.) عُرفَ بكثرة تلاعبه بالكلمات، وأوزانه المخالفة لأوزان الشعراءِ اليونانيين. ورُغم أنّه كان مشهورًا ممدوحًا من النُّقّاد وله شعبيةٌ، فإنَّ هوراس ينتقده هنا على خشونة أوزان أشعاره الناتجة عن عدم التزامه بأصولها.

3فنّ الشعر، 263- 266.

{المحاكاة الشعرية}

§. 108. إذا قيل إنَّ شخصًا يحاكي (IMITARI/ imitate)، فهو يحاكي شيئًا بحيثُ ينتجُ شيئًا آخرَ مشابهًا له. ومن ثَمَّ: يمكنُ القولُ إنَّ التأثيرَ المماثلَ لشيءٍ آخرَ هو محاكاةٌ له، سواءً أتمَّ عن قصدٍ أم لسببٍ آخرَ.

§. 109. إذا عُدَّتْ القصيدةُ محاكاةً للطبيعةِ أو لفعلٍ، فيجبُ أن تكونَ تأثيراتُها مماثلةً لتلك التي تنتجها الطبيعةُ، §. 108.

"كان ألفيسبويوس يحاكي الساتيرات الراقصين."[1]

§. 110. التمثيلات التي تُنتَجُ مباشرةً من الطبيعةِ، أي من المبدأ الجوهريِّ للتغيّرِ في الكونِ، ومن الأفعالِ التي تعتمدُ على هذا، لا يمكن أبدًا أن تكونَ مميزةً ومفهومةً، لأنَّها {ذاتُ طبيعةٍ} حسيةٍ، لكنَّها واضحةٌ للغايةِ، §. 24، و§. 16، وهي شعريةٌ كذلك، §. 9، و§. 17. لذلك، فإنَّ الطبيعةَ (إذا سُمِحَ لنا بالتحدُّثِ عن ظاهرةٍ جوهريةٍ إلى جانبِ الأفعالِ التي تعتمدُ عليها كأنّها من الجوهرِ نفسِه) والشاعرُ يخلقان المتشابهاتِ، §. 36. ومن هنا، كانت القصيدةُ محاكاةً للطبيعةِ وللأفعالِ التي تعتمدُ عليها، §. 108.

1 ألفيسبويوس شخصية يذكرها ڤيرجيل في القصيدة الريفية الخامسة (*Ecloues*, V, l. 75) وهو يعزف على الناي لحبيبته دافني التي هجرته لتعيش في المدينة. والساتيرات كائنات أسطورية تتبع الإله ديونيسيوس (أو باخوس اليوناني إله الخمر والخصوبة والفرح والنشوة الحسية)، لكل واحد منها جسم إنسان وقرنان وقائمتا ماعز وذيله، وتظهر عادة محبة للخمر والموسيقى والغناء والرقص والنساء والاحتفالات الصاخبة. ووجه استشهاد بومگارتن هنا، أن محاكاة هذا العازف لرقص الساتيرات تعبير مجازي يقصد منه تفوُّقَه من الناحية الفنية.

{الحيويةُ وتعريفُ الشعر}

§. 111. إذا كان على أيِّ شخصٍ أن يُعرِّفَ "القصيدةَ" بأنَّها "خطابٌ مقيّدٌ" (أو "شِعرٌ" وفقًا لـ §. 104)، و"محاكاةٌ لأفعالٍ أو طبيعةٍ"، فينبغي أن يكونَ لديه مفهومانِ أساسيانِ أحدُهما لا يتميَّزُ عن الآخرِ بالترتيبِ. لكن يمكنُ تحديدُ كلٍّ منهما بافتراضاتِنا، §. 104، و§. 109. لذلك، يبدو أنَّ الاتفاقَ مع هذه النتيجةِ يقتربُ من جوهرِ القصيدةِ بطريقةٍ ربما تكون مناسبةً.

راجعْ فنَّ الشعرِ لأرسطو، وعن فنِّ الشعرِ والطبيعةِ والتأليفِ لفوس، وفي فنَّي النقدِ والشعرِ للموقَّرِ يوهان كريستيان گوتشيد.[1]

§. 112. نصفُ شيئًا مّا بأنَّه حيويٌّ (VIVIDUM/ vivid) حينما يُسمحُ لنا بإدراكِ أجزاءٍ كثيرةٍ فيه إمّا في وقتٍ واحدٍ أو على التوالي.

يمكنُ مقارنةُ هذا التعريفِ بالاستخدامِ اللغويِّ {الشائعِ}. فنحنُ نصفُ الصورةَ المرسومةَ بأكثرِ الألوانِ تعدُّدًا بأنَّها "لوحةٌ أكثرُحيويةً". ونَصِفُ الخطابَ الذي يقدِّمُ كلَّ أنواعِ الإدراكاتِ التي تتملَّكُنا بالقدرِ نفسِه سواءً من حيثُ الصوتُ أو المعنى، بأنّهُ "محاضرةٌ أكثرُ حيويةً"، والتواصلَ الذي تتبعُ فيه أنواعُ الأحداثِ بعضُها بعضًا ولا نخشى النومَ في أثنائه، " تفاعلٌ أكثرُحيويّةً".[2]

§. 113. قد يعرّف أحدٌ مّا "القصيدةَ" مع الموقَّرِ أرنولد، في مقالتِه(محاولةٌ منهجيةٌ لتعريفِ الشعرِ الألمانيِّ)[3] بأنَّها "خطابٌ يمثِّل من خلالِ

---

1 الإحالة إلى: Aristotle, *Poetica*; Gerardi Joannis Vosii, *De Artis Poetica Natura*, ac Constitutione Libre, Amstelodami: Apud Ludovicum, 1647; Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1730 (هذه الطبعة الألمانية، وبومگارتن يشير إلى هذا المصدر باللاتينية، ولكن المرجّح أنها الطبعة نفسها). وگوتشيد 1700- 1776، ناقدٌ ألمانيٌّ كان له تأثيرٌ واسعٌ على حركة الأدب والنقد في ألمانيا في النصف الأول من القرن الثامنَ عشرَ، وكتابُه هذا أهمُّ كتبه النقدية.

2العباراتُ التي بين علامتي التنصيص في الأصل بالألمانية.

3الإحالة إلى: D. H. Arnold, *Versuch einer systematischen Anleitung zur deutsche Poesie überhaupt,* Königsberg: Hartung, 1732، ولم أتمكَّنْ من العثور على هذا المصدر لتوثيق النصّ المقتبَس

الانتباهِ إلى الصفاتِ النغميةِ (الوزن) فيه، شيئًا حيويًا قدرَ الإمكانِ، به تتسلَّلُ قوةُ الفهمِ الكاملةِ إلى روحِ القارئ بحيثُ يمكنُ أن تحرِّكَهُ بطريقةٍ محدَّدةٍ." وإذا كان على المرءِ القيامُ بذلك، فستُحَدَّدُ الخصائصُ التاليةُ للقصيدةِ: (1) الوزنُ، (2) تمثيلاتٌ حيةٌ قدر الإمكانِ، (3) فعلٌ يميلُ إلى تحريكِ روحِ القارئ. الخصيصةُ الأولى اتَّضحتْ في الفِقرة 104 عندنا؛ والثانيةُ هي تمثيلاتٌ واضحةٌ على نطاقٍ واسعٍ، كما {بيّناها في} الفِقرتَين 111، و16؛ والثالثةُ موضَّحةٌ في الفِقرات 25، و26، و27.

§. 114. يُعرِّفُ الموقَّرُ ڤالش "الشعرَ" في معجمِه الفلسفيِّ كما يلي: "نوعٌ من الفصاحةِ، نُلبِسُ فيه أفكارَنا الأساسيةَ (الموضوعاتِ) بمساعدةِ الموهبةِ الذاتيةِ (التي لا تصنعُ في حدِّ ذاتِها شاعرًا)، معانيَ أو صورًا أو تمثيلاتٍ بارعةً رشيقةً متنوّعةً، سواءً أكان ذلك في خطابٍ حرٍّ أو مقيَّدٍ."[1] يبدو التعريفُ واسعًا جدًا، وما يسمِّيه "لغةَ التأثيراتِ" ضيقٌ للغايةِ. لكنَّ ما ينسُبُه بحقٍّ إلى الشعرِ يمكنُ تحديدُه بالمثلِ من افتراضاتنا.

أعلاه. دانيال هاينريش أرنولد (1706- 1775) لاهوتيٌّ ومؤرِّخٌ وناقدٌ أدبيٌّ ألمانيٌّ، وكتابُه هذا كانَ أوَّلَ كتبه، ويعدُّ من أشهر الكتب النقدية الألمانية في القرن الثامنَ عشرَ.

1ينظر: Johann George Walch, *Philosophisches Lexicon*. Leipzig: Belegts Joh. Friedrich Gleditschens, 1726, pp. 2019. وڤالش، يوهان گيورگ هذا (1693- 1775) لاهوتيٌّ ومؤرخٌ ولغويٌّ وناقدٌ أدبيٌّ ألمانيٌّ.

{علمُ الإدراكِ الحسِّيِّ:}

§. 115. الشِّعريةُ الفلسفيةُ {التي ذكرتُها في} الفقرة 9، هي العلمُ الذي يوجِّهُ الخطابَ الحسِّيَّ إلى الكمالِ. ولأنَّ لدينا في الكلامِ تلك التمثيلاتِ التي ننقلُها، تفترضُ الشعريةُ الفلسفيةُ مُسبقًا أنَّ لدى الشاعرِ ملكةً معرفيةً {منطقيةً} أقلَّ. ستكونُ مَهمّةُ المنطقِ الآنَ بمعناه الأوسع، توجيهَ هذه القوّةِ في الإدراكِ الحسِّيِّ للأشياءِ، لكنَّ مَن يعرفُ حالَ منطقِنا، لن يغفلَ عن مدى عدمِ تهذيبِ هذا المجالِ.[1] فماذا بعد؟ إذا كان على المنطقِ بحكمِ تعريفِه بالذات، أن يقتصرَ على الحدودِ الضيّقةِ إلى حدٍّ ما التي هو محصورٌ فيها في الواقعِ، ألن يُعتبرَ عِلمًا لمعرفةِ الأشياءِ فلسفيًا، أي كعلمٍ يوجِّهُ ملكةَ الإدراكِ العليا في استيعابِ الحقيقةِ؟ حسنًا إذن. لعلَّ الفلاسفةَ ما زالوا يجدون فرصةً -ليس دونَ مكافأةٍ مجزيةٍ- للاستفسار أيضًا، عن تلك الأدواتِ التي يمكنُهم بوساطتِها تحسينُ ملكاتِ المعرفةِ الدنيا، وشحذِها، وتطبيقِها بسعادةٍ أكبرَ لصالحِ العالمِ بأسرِه. ونظرًا لأنَّ علمَ النفس[2] يوفِّر مبادئَ سليمةً. فلا شكَّ لدينا في أنَّه يمكنُ أن يوجدَ عِلمٌ متاحٌ قد يوجِّهُ الملكةَ المعرفيةَ الدنيا في إدراكِ الأشياءِ حسّيًّا.[3]

---

1 المقصود بعدم التهذيب هنا أنَّ "منطقَنا" أي هذا المنطق الجديد الخاصُّ بملَكة الإدراك الحسيِّ لمّا تُحدَّدْ مبادئه وحدودُه لأنَّه مهمَلٌ فلسفيًّا، وبومگارتن يشرعُ بذلك هنا، فيعرِّفُه ويحدِّدُ ميدان عمله على نحو أوّليّ.

2 لم يكن "علمُ النفسِ" في عصر بومگارتن يعني ما يعنيه بعد ذلك بحوالي قَرنين مع فرويد وغيرِه، بل كان من منظور الفلسفة العقلانية ذا معنًى عامٍّ يستوعبُ مجموعةَ القدرات العقلية والحسّية والنشاطات الذهنية التي تحدِّد في كلّيتها "نفسَ" الإنسان، أي داخلَه.

3يسوّغ بومگارتن هنا مبررَ وجود منطقٍ خاصٍّ بملَكة الإدراك الدنيا (الحسّية) يضبطها ويوجّهها للحصول على معرفةٍ مناظرةٍ للمعرفة المتحصَّلة من ملكةِ الإدراك العليا (التفكير الفلسفيِّ المجرَّد) التي يوجّهها ويضبطها المنطقُ التقليديُ. أي أنّه يريد أن يقولَ إنَّ هذه المعرفة التي توصفُ دائمًا بأنَّها مشوَّشةٌ وعشوائيةٌ ومتغيرةٌ وهامشيةٌ بإزاء الفكر الفلسفيِّ المجرّد، يمكنُ أن يكونَ لها منطقُها الخاصُّ، وبالتالي ستنتج معرفةً فلسفيةً لا تقلُّ منطقيةً عن المعرفة التجريدية، ومنطقُها هو ما سيسمّيه في الفقرة التالية "Aestheticae" أي علمُ الإدراك الحسيِّ أو علمُ الجمال.

§. 116. لأنَّ تعريفَنا قد صار واضحًا، فيمكنُ بسهولةٍ وَضعُ مصطلحٍ دقيقٍ له. وقد سبق للفلاسفةِ اليونانيينَ وآباءِ الكنيسةِ[1] أن ميّزوا بعنايةٍ بين الأشياءِ التي تُدركُ حِسِّيًّا (*αισθητα*) والأشياءِ التي تُدركُ عقليًّا (*νοητα*). والواضحُ تمامًا أنَّهم لم يساووا بين الأشياءِ التي تُدرك عقليًّا والأشياءِ الحسّيةِ(*αισθητα*)، لأنَّهم كرَّموا بهذا الاسم أيضًا أشياءَ أُزيلتْ من الحِسِّ (وهي الصورُ). لذلك، فإنَّ الأشياءَ المدركةَ عقليًّا (*νοητα*) يجبُ أن تُعرِّفَها الملكةُ العليا بأنَّها موضوعُ {عِلمِ} المنطقِ؛ والأشياءُ المدرَكةُ حِسّيًّا [يجبُ أن تُعرِّفَها الملكةُ الدنيا، بأنَّها موضوعٌ] لعلمِ الإدراكِ الحسّيِّ *αισθητα επιστημης αισθητικης*(AESTHETICAE/ aesthetics).[2]

1لا يحدّد بومگارتن من هم هؤلاء الفلاسفةُ واللاهوتيون، لكنَّ المرجَّحَ أنّه يشيرُ إلى أفلوطين (205- 270 م) الذي كان لتاسوعاته تأثيرًا كبيرًا على كتابات آباء الكنيسة في العصور الوسطى، ومحاولاتهم عقلنة الإيمان المسيحي، مثل القديس أوغسطين (354- 430) وتوما الأكويني (1225- 1274). ومن الأفكار المهمة لدى أفلوطين تمييزه الشهير بين نوعي المدرَكاتِ كما ورد في التاسوعات، التاسوع الرابع، الفصل 8، الفقرة 7 (ينظر:- Plotini *Enneades.* cum Marsilii Ficini interpretatione castigate. Parisii: Editoribus Firmin-didot et Sociis, 1896, pp. 291- 292; Plotinus, Enneads. Edited by Lloyd P. Gerson, Cambridge: Cambridge University Press, 2018, p. 520)، ونصُّها:

"ما دامت الطبيعةُ التي نتعاملُ معها في الحقيقةِ، ذاتَ وجهين؛ عقليّ (νοητῆς) في مقابلِ الحسِّيِّ (αἰσθητῆς)، فمن الحكمةِ للنفسِ أن تهتمَّ بما هو عقليٌّ؛ إلّا أنَّ من الضروريِّ للنفسِ التي مُنحتْ طبيعةً كهذه، أن تشاركَ في العالمِ الحسِّيِّ أيضًا. وليس ثمةَ ضيمٌ لها في أنَّها لا تكون في المستوى الأرقى كليًّا، ذلك أنها حين تحوز مرتبةً وسطى بين الأشياء، وتكون مشاركةً في النصيبِ الإلهيِّ بالتأكيدِ، تظلُّ عندَ أقصى الطرفِ الأدنى للعالمِ العقليِّ(νοητοῦ)، على صلةٍ بالطبيعةِ المدركةِ حسيًّا (αἰσθητῇ)."

في هذه الفقرة، تفرقةٌ دقيقةٌ بين العقليِّ والحسيِّ، لكنَّ اللافتَ فيها أنّ أفلوطين لا يتجاهلُ أهمّيةَ الإدراكِ الحسيِّ بل يحاولُ أن يفسحَ له مجالًا في تحصيل المعرفة. ويبدو أنَّ بومگارتن التقطَ هذه الفكرةَ ليوجِّهَ الانتباهَ إلى الجانب الحسّيِّ من الإدراك الإنسانيِّ حصرًا، وجعلَه موضوعًا للتفكيرِ الفلسفيِّ. والجملة الأخيرة من §. 116 أعلاه، كثيرًا ما تُقتَبس في الدراسات التاريخية والتحليلية الجمالية، لأنَّها تمثِّلُ اللحظةَ التي انطلقَ فيها علمُ الجمال من التفرقة بين المدرَكات العقلية والمدرَكات الحسيةِ.

2يتكون المصطلح الذي سكّه بومگارتن من مقطعين: الأول أصله الكلمة اليونانية (αἰσθητῇ / Aesthet) ومعناها "حسّي" أو "ما يُدرك حسيًّا" أو "الإدراك الحسي"، والثاني اللاحقة اللاتينية (icae) التي تفيد التأنيث والملكية والنسبة. أي أن المصطلح تحوّل إلى "مؤنث" (على عكس العربية التي تذكرّ أغلب العلوم والمعارف تذكيرًا مجازيًا بالطبع)، والسبب في ذلك أن العلوم وميادين المعرفة كلها في الإرث الثقافي الغربي "مؤنثة"،

§. 117. يَعرِضُ الفيلسوفُ فكرَه كما يراه هو. ولذلك، ليس ثَمَّةَ قواعدُ خاصّةٌ، أو أنَّ هناك قواعدَ قليلةً فقط، يجب أن يراعيَها في عَرضه. وليس لديه اهتمامٌ خاصٌّ بالكلماتِ، طالما أنَّها أصواتٌ منطوقةٌ، لأنَّها على هذا النحو تنتمي إلى الأشياءِ المدركة حِسيًّا. لكنَّ من يعرضُ موضوعًا حسّيًّا، فالمتوقَّعُ أن يأخذَ الكلماتِ في الاعتبار على نحوٍ أكبرَ. ومن ثَمَّ، فإنَّ هذا الجزءَ من الإدراكِ الحسّيِّ الذي يعالج مثلَ هذا التمثيلِ، أشملُ من نظيرِه المنطقيّ. والآنَ، لأنَّ التمثيلَ يمكنُ أن يكونَ ذا طابعٍ غيرِ كاملٍ أو ذا طابعٍ كاملٍ، فسيكون موضوعَ اهتمام البلاغةِ العامّةِ (RHETORICA GENERALIS) أو الشعريةِ العامّةِ (POETICA GENERALIS)، على التوالي.[1] ويمكن تعريفُ البلاغةِ العامّةِ بأنَّها العلمُ الذي يتعاملُ بشكلٍ عامٍّ مع التقديمِ غيرِ الكاملِ للتمثيلاتِ الحسّيةِ، وتعريفُ الشعريةِ العامّةِ بأنَّها العلمُ الذي يتعاملُ بشكلٍ عامٍّ مع التقديمِ المثاليِّ للتمثيلاتِ الحسّية. الأوَّلُ مقسَّمٌ إلى أشكالٍ دينيةٍ ودنيويةٍ وقضائية

ويرجع ذلك إلى أصول يونانية حيث المعارف والفنون مرتبطة بربّات تلهمها، ولهذا تماهى كلٌّ منها بربّته. ومن هنا، اختار بومگارتن "تأنيث "علمه" الجديد هذا. وعندما طوّر رؤيته للميدان، واختار له مصطلحُ (Aesthetica= علمُ الإدراكِ الحسيّ)، فقد فعل الشيء نفسه، لأن اللاحقة اللاتينية (ica) تفيد التأنيث أيضًا، لكنها أكثر شيوعًا في المباحث الفلسفية (... Metaphysica, Ethica, Logica, Poetica)، وكلُّها مؤنثاتٌ. وهذا يعني أن الفكرة التي بدأت صغيرةً، والإشارة إليها موجزةٌ في التأمُّلات هنا، قد نضجت وتحوّلت في ذهن بومگارتن إلى مبحثٍ فلسفيٍّ مستقلٍّ، سيتحوَّلُ لاحقًا في المؤلفات الفلسفية إلى "علمِ الجمال" استنادًا إلى تفسيرِ بومگارتن نفسِه حينَ ترجمَه من اللاتينية إلى الألمانية: "die Wissenschaft des Schönen = علمُ الجمالِ". يُنظر: Alexander Gottlieb Baumgarten*, Metaphisica,* §. 533, p. 187. ومن هنا جاء تبنّي كانْت للمصطلح في "نقدِ ملَكة الحُكم"، وهِيگل في محاضراته عن فلسفة الجمال، ليَشيعَ بعدها بين الدارسين..

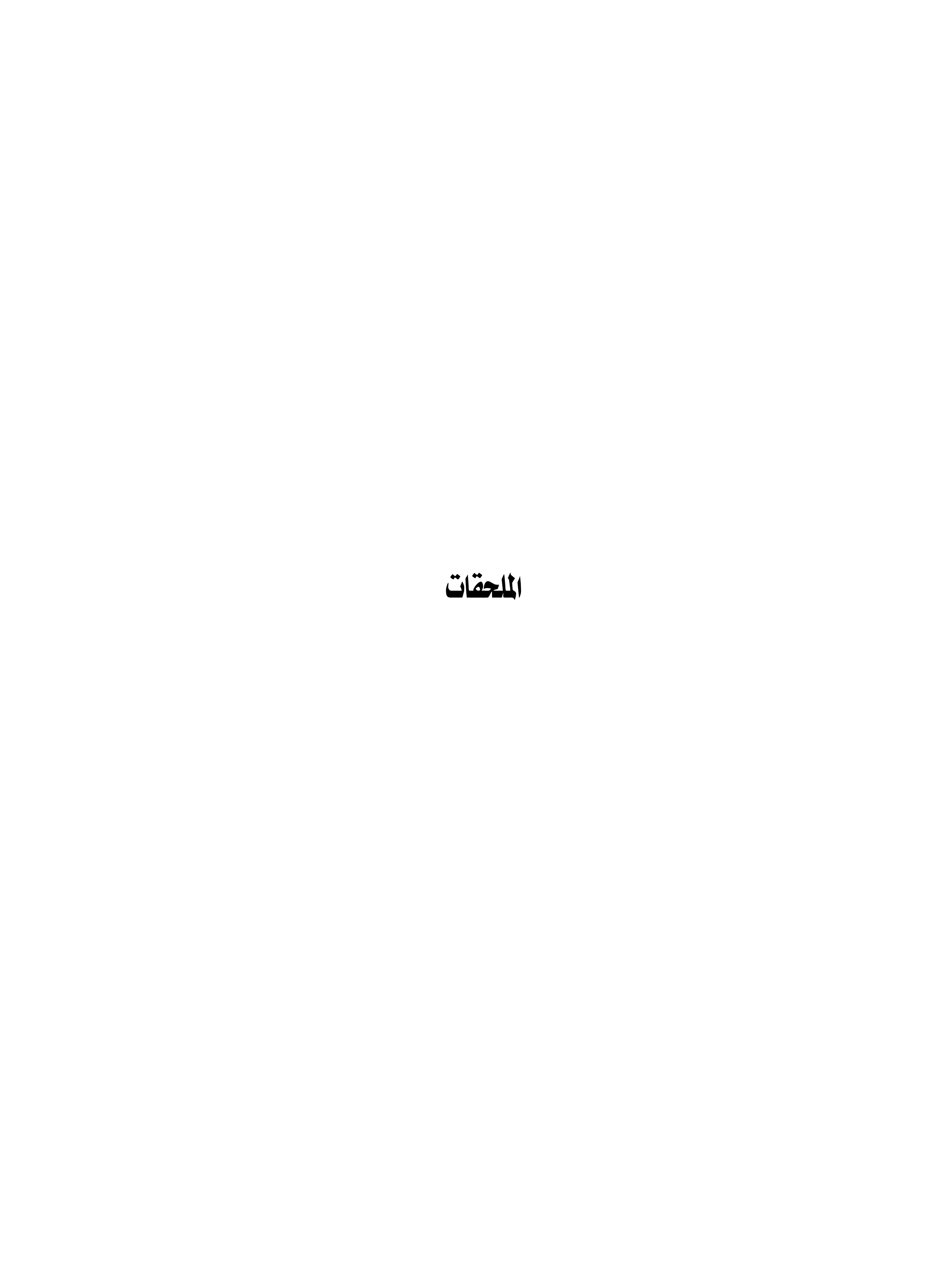
1 التمثيلُ غيرُ الكامل يعني أنواعَ الخطابات التي تمتازُ بمواصفاتٍ فنيةٍ لكنَّها ليستْ كاملةً، مثلَ أنواع النثر الفنيّ كالخُطب والمقالات والقصص بأنواعها، فهذه كلُّها تنطوي على تمثيلاتٍ حسيةٍ متنوعةٍ، ويدخلُ في ذلك المناظراتُ والمحاجاتُ والمرافعاتُ، لأنها تستخدم التمثيلات الحسّية للخطابات إلى جانب الحجج والأدلّة، من أجل التأثير والإقناع والغلبة. لكنَّ هذه الخطاباتِ ينقصُها شيءٌ ما، ولهذا هي موضوعُ البلاغة العامة كما يرى بومگارتن (مفهومُ البلاغة الغربية أوسعُ بكثيرٍ من المفهوم العربيّ لها، ويعني في الأصل فنَّ الإقناعِ، أي أنها تعليميةٌ عمليةٌ، لذلك نجدُ علمَ البلاغةِ مدعومًا دائمًا بعلمَي المنطقِ والنحوِ والحجاج، بينما البلاغةُ العربيةُ تفسيريةٌ تركِّز على الكشف عن فنون التعبير عن المعاني وأساليب تحسين الكلام فحسبُ). أمّا الخطاباتُ الحسيةُ التي تمتاز بالكمال والمقصودُ بها القصائدُ، فهي موضوعُ علم الإدراك الحسيّ، أو ما يسمِّيه الشعريةَ العامّةَ، أو الشعريةَ الفلسفيةَ، بوصفها منهجًا لهذا العلم الجديد الذي يسمّيه علم الإدراك الحسيّ.

وإرشاديةٍ وتداوليةٍ،[1] وما إلى ذلك، والثاني إلى أشكالٍ ملحميةٍ ودراميةٍ وغنائيةٍ، بأنواعِها المماثلةِ المتعدِّدة. لكنَّ الفلاسفةَ قد يتركون تقسيمَ هذه الفنونِ للبلاغيّينَ الذين يزرعون المعرفةَ التاريخيةَ والتجريبيةَ عنها في أذهانِ طلّابِهم. بينما يجبُ أن ينشغلَ الفلاسفةُ بشكل عامٍّ، برسمِ الحدودِ الفاصلةِ، ولا سيما رسمُ الحدودِ الدقيقةِ بين الشعرِ والفصاحةِ العادية. والاختلافُ بينهما بالتأكيدِ مسألةُ درجةٍ؛ لكنْ في تمييزِ الأشياءِ عن بعضِها، يتطلبُ الأمرُ كما نعتقد، مقياسًا هندسيًّا {دقيقًا} لا يقلُّ كفاءةً عن مقياسِ الحدودِ بين الفْريجيّين والمِيسيّين.[2]

النهاية

1يقصدُ موضوعاتِ الإقناع البلاغيّ المختلفةَ التي يتدربُ المتعلّمون على التأليف فيها، مثلَ الخطابات الدينية والاجتماعية والسياسية والقانونية والمؤلفات التعليمية والمقالات وغيرها، وفي الوقت نفسه، يتعلَّمون عيوبَها كي يتجنَّبوها.

2 عادةً ما خلطَ المؤرّخون القُدامى بين الفْريجيِّين والمِيسيِّين، وهما شعبان تقع أراضيهما على الساحل الآسيويّ لبحر إيجة (أقصى غرب تركيا الحالية)، مع أنَّهما مختلفان. وبومگارتن يستعملُ القدرةَ على التمييز بينهما وتحديد أراضيهما بدقةٍ، على نحو مجازيٍّ، للقدرة على التمييز بين الفصاحة وبين الشعر بمعناه الجماليِّ الخاصّ، وبين البلاغة العامّة التقليدية، والشعرية الفلسفية التي هي علمُ جمال الشعر، والتي ستتَّسعُ لتشملَ سائرَ الفنون بحكم أنَّها "علمُ الإدراكِ الحسّيّ" بمعناهُ العامّ. لأنَّ الجمالَ لا يقتصر على الشعر، بل هو ماهيةُ الفنون كلِّها التي تقومُ هي أيضًا على الحسّ، وبالتالي، تكون موضوعًا لعلم الإدارك الحسيِّ الجديد.



الملحقات

{النصُّ اللاتينيُّ الأصليُّ}

MEDITATIONES PHILOSOPHICAE

DE

NONNULLIS

AD

POEMA

PERTINENTIBUS,

QUAS

AMPLISSIMI PHILOSOPHORUM ORDINIS

CONSENSU

AD D. SEPTEMBRIS MDCCXXXV.

H. L. Q. C.

ERUDITORUM DIIUDICATIONI SUBMITTIT

M. ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN,

RESPONDENTE

NATHANELE BAUMGARTEN.

HALAE MAGDEBURGICAE,

LITTERIS IOANNIS HENRICI GRUNERTI, ACAD. TYPOGR.

Quod ab ineunte peruitia non mirifice solum utrique nostrum arrist studiorum genus; sed suadentibus etiam, quibus obsequi par erat, sapientissimis viris non plane neglectum est: in eo iam publice qualescunque nostras vires experiri constituimos. Ex quo enim tempore ad humanitatem informari coeperam, incitante dexterrimo tirocinii mei moderatore, quem sine gratissimi animi sensu nominare non possum, CI. CHRISTGAVIO gymnasii, quod Berolini floret, conrectore meritissimo transiit mihi paene nulla dies sine carmine. Succrescente paullatim aetate, licet iam in ipsis scholasticis subselliis ad seueriora magis magisque flectendus esset animus, & academica tandem vita prorsus alios labores, aliam diligentiam postulare videretur: ita tamen addixi me litteris necessariis, ut poesitam a castissima iucunditate, quam ab utilitate praeclara mihi commendatissimae nuntium omnino mittere nunquam a me potuerim impetrare. Inter ea contigit diuino nutu, quem veneror, ut iuuentutem ad academias maturescentem docendi poeticen cum philosophia, quam vocant, rationali coniunctam mihi demandaretur prouincia. Quid hic erat aequius, quam praecepta philosophandi transferre in usum, qua se prima nobis offerebat occasio? Quid vero indignius dicam, an difficilius philosopho, quam iurare in verba aliorum, & scripta magistrorum stentorea voce recitare? Accingendus eram ad meditaitonem eorum, quae de more cognoueram historice, per usum, imitationem, nisi coecam, luscam tamen, & exspectationem casuum similium. In eo quum essem mutata rerum iterum mearum facies, & cogniuentibus oculis in lucem Fridericianae protractus sum. Vchemeitter abhorreo temeritatem illorum, qui cruda quaeuis & indigesta porriciunt in apricum, & male sedulam calamorum industriam prostituunt magis orbi litterato, quam probant. Factum hinc esse non diffiteor, ut, quod academiarum a me fanctissimae leges postulant, illi non prius satisfacerem

officio. Nunc autem ut fiat satis, materiam eam elegi, quae multis quidem habebitur tenuis & a philosophorum acumi. Ne remotissima, mihi videtur pro tenuitate virium mearum satis grauis, & pro rei dignitate satts commoda ad exercendos animos inuestigandis omnium rationibus occupatos. Ut enim ex unau quae dudummente haeserat, poematis notione probari plurima dicta iam centies, vix semel probata, posse demonstrarem, & hoc ipso philosophiam & poematis pangenda scientiam habitas saepe pro dissitissimis amimicissimo iunctas connubio ponerem ob oculos, usquc ad §. XI. in euoluenda poematis & agnatorum terminorum idea teneor deinde cogitationum aliquam pocticarum imaginem animo concipere laboro a §. XIII- LXV. post haec methodum poematis lucidam, qua communis est omnibus, eruo a §. LXV- LXXVII tandem ad terminos poeticos conuersus, eos etiam ponderare curatius instituo §. LXXVII- CVII. Desinitionis nostrae foecunditate declarata eandem conferre visum est, cum nonnullis aliis, & in fine de poetica generali tria verba subnectere. Necplura permisitinstituti ratio, necme. Ditantis imbecillitas miliora, grauiora posthinc & maturiora forte largientura DEUS, tempus, industria.

§. I.

ORATIONEM cum dicimus, *seriem vocum representations connexas significantium* intelligimus.

Unam hanc vocem testem citare possmus, si quis depitiones teminorum clarorum omnes intutilitatis reas ageret. Clare intelligent, qui nondum aere lauantur, quid sit oratio, nisi tamen ditinctus eius, quem sequimur, significatemue exponatur, mens vaga fluctuat, & quam notionem potestatemue voce sunt modi definitionem perperam ignorant. Orationem cum meditatione & tentatione commendat Thelogus, in qua tamen voce sunt modi definitinem perperam ingressuri. Orationem logicus a schola dictus cum

suo Aristotele του εξω λογου του πςοφοςιχου vocat, id, cuius partes significant separatim & verminante iecinore, sitne syllogismus oratio, an orationes, disquirit. Orationem magna voce rhetor edicit sedulo distinguendam a declamatione, utne pugnam & palaria confudisse videamur. Liceat commune loquendi usum sequutos eruere, quid illud sit, quod latius orationem vocamus quotidie, si quis vero sermonem maluerit appellare, non bella mouebimus nullos habitura triumphos. Qui sermones Horatii cogitarit, videbit hic aptius a termino sermonis abstineri.

§. II. ***Ex oratione repraesentaiones connuxae cognoscendae sunt, §. I.***

Minor est axioma definitionis, maiorem dabit definitio significantis siue signi, quae, ut ontologica satis nota, ornittitur. Petimus enim hanc veniam, ut, quae inter emunctioris naris philosophos pro demonstratis & definitis & habentur sine definitione, dum eandem ob oculos ponamus, sine demonstratione adhibere concedatur. Citationes hypothetice impossibiles. Demonstrationes partim aliunde transfundendae, partim non sine μεταβαση εις αλλο γενος essent nectendae. Cicero Tusc. Quaest. 1ib. V. p. m. 250. *Verumtamen mathematicorum iste mos est, non philosophorum. Nam geometrae cum aliquid docere volunt, si quid ad eam rem pertinet eorun, quae aute docuerunt, id sumunt pro concesso & probato (definito), illud modo explicant, de quo ante nihil scriptum est. Pilosophi quamcunque rem habent in minibus, in eam quae conueniunt, congerunt omnia, etsi alio loco disputata sunt.* Egregiam vero laudem & spolia ampaa sophorum αγεωμετρητος.

§. III. REPRAESENTATIONES ***per partem facultaiss cognoscitiuae inferiorem comparatae sint*** **SENSITUAE.**

Quoniam appetitus quam diu ex confusa boni repraesentatione manat, sensitiuus appellatur: confusa autem cum obscura repraesentatione

comparatur per faculiatis cognoscitiuae inferiorem partem, poterit idem nominis ad ipsas etiam repraeseutationes applicari, ut distinguantur ita ab intellectualibus distinctis per omnes gradus possibiles.

§. IV. ORATIO *repraesentationum sensitiuarum sit* SENSITIUA.

Sicut nomo philosophorum eo profunditatis descendit, ut intellectu puro quorundam cognition, adeoque oratio nulla paene tam est scientifica & intellectualis, ut ne una quidem occurrat per omnem nexum sensitiua idea, ita potest etiam distinctae praesertim cognitioni dans operam inuenire has vel illas repraesentationes distinctas in oratione sensitiua, manet tamen sensitiua, ut prior abstracta & intellectualis.

§. V. *Ex oratione sensitiua repraesentationes sensituae connexae cognoscendae sunt*, §. 2, 4.

§. VI. *Orationes sensitiuae varia sunt 1) repraesentaiones, sensitiuae, 2) nexus earum, 3) voces siue soni articulates litteris constantes earum signa*. §. 4, 1.

§. VII. ORATIO SENSITIUA PERFECTA *est, cuius varia tendunt ad cognitionem repraesentationum sensituarum* §. 5.

§. VIII. *Quo plura varia in oratione sensitiua sacient ad excitandas repraesentationes sensitiuas, eo erit illa perfectior*. §. 4, 7.

§. IX. *Oratio sensitiua perfect est* POEMA, *complexus regularum ad quas conformandum poema* POETICE, *scientia poetices* PHILOSOPHIA POETICA, *habitus consiciendi poematis* POESIS, *eoque habitus guandens* POETA.

In recoquendis harum vocum, quas scholastici dicunt, definitionibus nominalibus patent compilanda Scaligerorum, Vossiorum plurimorumque refertissima scrinia. Libentes tamen manum de tabbula, si hoc unum monuerimus. Poema & poesin cum Lucilio, Nonius, Marcellus, Aphthonius,

Donatus videntur distinguere tantum, ut maius & minus, & poeseos i. e. longioris cuiusdam poematis, poema facere partem aliquam & sectionem, ut different, sicut Ilias & nauium graecarum catalogus apud Homerum. In quo tamen a Vossio iam oppositus illis est usus

Quem pentes arbitrium est & norma loquendi.

Quando tamen idem Ciceronem concedit uti termino poeseos loco poematis, omne punctum vix feret. Citata enim loca coatrarium innuere videntur: Quaest. Tuscul I, V, p. m. 269. quum Homero non poesin sed picturam tribuit, artem omnia & ea, quae sub oculos cadunt, imitandi in coeco miratur non vero huius artis effectum, saltim non exclusiue, quod tamen necessarium esset, si hinc insolitus vocis poeseos significatus probari posset. Alter locus non in libro VI, ut in duabns, Vossii editionibus scriptum legitur, sed in IV. Quacst. Tuscul. p. m. 243. poesin Anacreontis totem esse dicit amatoram. An vero hic quent substitui vox poema in numero singulari: an potius omnem fundendorum carminum impetum apud Anacreontem ad amores canendos unice propendere doceat Cicero, & poesis ita retineat vindicatam ipsi potestatem, non difficulter, nisi fallimur, poterit diiudicari.

§. X. *Poematis varia* sunt, i) *repraesentationes sensitiuae, 2) earum nexus, 3,) voces earum signa*, §. 9, 6.

§. XI. POETICUM dicetur *quiquid ad perfectionem poematis aliquid facere potest*.

§. XII. Repraesentationes seositiuae sunt varia poematis, §. 10, ergo poeticae, §. 11, 7, quum autem sensitiuae aut obscuratae aut clarae, §. 3, sint, *obscurae & clarae sunt repraesentationes pocticae*.

Possunt quidem eiusdem rei repraesentationes huie obscurae, illi clarae, tertio denique distinctae esse, quando vero de repraesentationibus oratione significandis sermo est, eae ìntelliguntur, quas loquens intendit

communicare. Hic ergo quaeritur, quas poeta in poemate significare repraesentationes intendat.

§. XIII. In repraesentationibus obscuris non tot continentur notarum repraesentationes, quot ad recognoscendum & distinguendui. ab aliis repraesentatum sufficiunt, continentur vero in repraesentationibus claris (per deff.), ergo plura varia fuerint ad communicandas repraesentationes sensinuas; eae si fuerint clarae, quam si furint obscurae. Ergo poema cuius repraesentationes clarae, perfectius, quam cuius obscurae, & *clarae repraesentationes magis poeticae*, §. 11, *quam obscurae*.

Hinc eorum refutatur error, qui quo obscurius & intricatius effutire possunt, hoc se loqui somniant ποιηικωτερως. Neutiquam vero pedibus itur in illorum sententiam, qui optimos quosque poetas ideo reiectum eunt, quia oculis male inunctis meras se ibi tenebras spissamque videre noctem arbitrantur, e. g., persii, Sat. IV, V. 45, 46,

Si puteal multa cautus vibice slagellas

Nequicquam populo bibulas donaueris aures,

notan cimmeriae caliginis inuret temere historiae Neronianae ignarus, quam qui contulerit, aut latina nescit, aut censum aasequitur, & satis claras repraesentationes experitur.

§. XIV. *Repraesentationes distinctae* completae, adaequatae, profundae per omnes gndus *non* sunt sensitiuae, ergo nec *poeticae*, §. 11.

A posteriori experiundo patescet veritas, si talibus repraesentationibus praegnantes praegnantur versiculi homini philosopho simulque poeseos non prorsus ignaro: quales e. gr.

Quum qui demonstrant alios errasse, refutent

Nemo refutabit, nisi demonstretur ab illo

Erratum alterius: qui demonstrare iubetur

Hunc logicam sciuissc decet, quicunque refutat

Ergo, tamen logicus non est, non rite refutat. per vers. i.

vix admittet eos omnibus numeris absolutos, licet ipse fortean ignorett, quam ob caussam sibi reiiciendi videantur nec in forma, nec in materia peccantes. Haec autem est praecipua ratio, cur philosophia & poesis vix unquam in una sede morari posse putentur, illa maximopere sectante conceptuum distinctionem, quam haec tamen extra suos circulos ascendentem non curat. Si quis tamea in utraque facultatis cognosciciuae parte excellat, & quamlibet suo adhibere loco didicerit, nae, ille sine alterius detrimento ad alteram exasciandam incombet, et Aristotelem, Leibnitium cum sexcentis aliis pallium lauro iungentibus fuisse sentiet prodigia, non miracula.

§. XV. Quum clarac *repraesentationes* sint *poeticae*, §. 13, aut erunt distinctac aut confusae, iam distinctae non sunt, §. 14, ergo *confusae*.

§. XVI. Si in repraesentatione A plura repraesententur, qmm in B, C, D &C, sint tamen omnes confusae, A erit reliquis EXTENSIVE CLARIOR.

Addenda fuit restrictio. ut distinguerentur hi claritatis gradus a satis cognitis illis, qui per notarum distinctionem descendunt ad cognitionis profunditatem, & unam repraesentationem altera intensiue reddunt clariorem.

§. XVII. In extensiue clarissimis repraesentationibus plura repraesentantur sensitiue, quam in miaus claris, §. 16, ergo plura faciunt ad perfectionem poematis, §. 7. Hinc *repraesentationes extensiue clriores sunt maxime poeicae*, §. 11.

§. XVIII. Quo magis res determinantur hoc repraesentationes earum plura complectuntur; quo vero plura in repraesentatione confusa cumulantur, hoc fit extensiue clarior, §. 16, magisquc poetica, §. 17. Ergo

***in poemate res repraesntandas quantum pole detirminari, poeticum,* §. 11.**

§. XIX. Indiuidua sunt oninimode determinata, ergo *repraesentationes singulares sunt admodum poeticae*, §. 18.

Nostris Choerilis tantum abest, ut obseruetur haec poematis elegantia, ut potius naso adunco suspendant Homerum Il. β. ηγεμουας και κοιραυες, αρχες αυνηως νηας τε προπασας dicentem, narran tem Il. η) omnes, Hectori qui obuiam ire sustinebant. in Hymno autem Apollinis plurima regnantis dei loca sacra recensentem. Idem in Virgilii Aneide, qui libr, VII finem & posteriores euoluerit satis superque notare poterit. Addatur & Ouidii catalogus canum dominum lacerantium in Metamorphosi, nec quisquam, puto, concipere poteri non opinantibus aut inuitis excidisse, quae nobis imitatu difficillima forent.

§. XX. Ad genus cum detcrminationes specificae acccedentes constituant speciem & genus inferius ad genus superius adjectae determinationes genericae, *generis inferioris & speciei repraesentationes magis poeticae, quam generis, aut generis superioris.* §. 18.

Ne videmur probationem a posieriori quaesitam anxie arcessere longius, prima prodeat oda Venusini lyrici. Cur in ea *ataui* pro maioribus, *puluis olympicus* pro puluere ludorum, *palma* pro praemio, *Lybicae areae* pro terris frugiferis, *Attalicae conditiones* pro magnis, *trabs Cypria* pro mercatoria, mare *myrtoum* pro periculoso, *luctans Icariis fluctibus Africus* pro vento, *vetus massicum* pro vino generoso, *Marsus* aper pro fulmineo &c., nisi virtutis esset substituere conceptibus latioribus angusdores? Nihil dicemus de ipsa dispoeitione totius odae hac ratione instituta, ut pro ambitione, auaritia & voluptate adducantur specialiores casus in quibus se istae solent exserere: & amplificatione omni hinc deducta, ut pro pluribus casibus similibus generaliori

titulo donandis exprimatur unus & alter vers. 26, 27, 33, 34. Tibullus pro aromatis suo cineri infundendis libr. III tres aromatum species postulat:

Illic quas mittit diues Panchaia merces

Eoique Arabes, diues es Assyria, §.19.

Et nostri memores lacrumae fundantur eodem.

Maro pro: nunquam hoc faciam, nota circumscriptione poetarum dicturus:

Cuncta prius fiunt, fieri quae posse negabam,

Naturaeque prius contraria legibus ibunt.

Ecl. I, descendit ad enumerationem specialiorem physice impossibilium quorundam rusticis notissimorum:

Ante leues — pascentur in aethere cerni & c.

Ex eodem hoc fonte fluit distributio poetica, ubi de pluribus loquuturi poetae statim ea in classes & species solent dispertiri. Notum Virgilii illud de Troadibus in Lybiam adiectis Aen. libr, I. It in Catullo c. 58, Satyros & Nisigenas Silenos repraesentaturo:

Horum pars tecta quatiebat cuspide thyrsoi

& vers. sqq. 8 species diuersa agentium enarrantur.

§. XXI. ***EXEMPLUM est repracscntatio magis determinati ad declarandam repraesentationem minus determinati suppeditata.***

Quum nondum relatam alibi legimus hanc definitionem, cum usu loquendi eam optime conuenire probaturi sumimus arithmaticum afferentem: aequalibus quantitatibus aequales additas aequalia aggregata producere, seu: si A = Z, B = Y, A + B = Z +Y. Iam loco numeri indeterminati A si substituat determinatum 4; loco Z, 2 + 2; loco B, 6; loco Y, 3 + 3, & 4 + 6 = 2 + 2 + 3 + 3 ìuret, exemplum sui axiomatis dedisse dicetur omnibus, eo si fine factum sit ut clarius patescat, quid literalibus suis sibi velit characteribus. Philosophus

improprias loquutiones exsulare debere ex definitione demonstraturus, si cum Campanella *febrim* definiat per *bellum contra morbum potestatiua vi spiritus initum, aut spiritus spontaneam extraordinariam agitationem inflammationemque ad pugnam contra irritantem morbificam caussam*: ut hinc tales definitiones eo penitius introspiciantur exemplum definitionis impropriae dedisse creditur, dum loco definitionis in genere protulit aliquod indiuiduum, & loco conceptus generalis de impropriis loquutionibus repraesentauit bellum. spiritus agitationem & Inflammationem &c &c, conceptus, in quibus plura sunt determinata quam esse terminum improprium, qui tamen eruendae huic & declarandae notioni tantum adhibentur. Foecundam esse definitionem nostram experietur, qui hinc soluere nitetur problema: quomodo aedificans aliis exemplum praeenndum, aut meditatus grauissìma B. SPENERI verba, quando in cons. *Theol. lat. part. I, c. II, art. I, Mathesin* Affirmat *sua certitudine & demonstrationum ασφαλεια omnibus aliis scientiis exemplum praebere, quod, quantum fieri potest, imitentur*, coll. §. 107.

XXII. Excmpla confuse repraesentata sunt repraesentationes extensiue clariores, *quam eae, quibus declarandis proponuntur,* §. 21, hinc *magis poetica,* §. 18*,* & *in exemplis singularia* quidem *optima*, §. 19.

Id, quod vidit Ill. *Leibnitzius* egregio illo libro, quo caussam Dei defendendam suscepit, part. II, p. 148, quando ait: *Le but principal de la poesie doit etre d'enseigner la prudence et la vertu par des exemples*. Exemplum exempli dum quaerimus, paene facti sumus Tantalia in tanta affluentia, unde poetissimum hauriendum incerti. Decurramus ad mare miseri Nasonis Trist I, I & II, minus deteminata repraesentatio:

Saepe premente deo fert deus alter opem,

Vix elapsa erat ex ore falsis lacrumarum & maris imbribus rorante: & ecce repente sequitur 6 versus sibi vindicans exemplorum decumanus fluctus:

Mulciber in Troiam, pro Troia stabat Achlles &c.

§. XXIII. *Conceptus A, qui praeter notas coceptus B cum ipso repraesentantur, ipsi* ADHAERET, & *cui alius adhaeret*, dicitur CONCEPTUS COMPLEXUS, oppositus SIMPLICI, *cui nullus adhaeret*, Conceptus complexus quum plura, quam simplex repraesentet, *conceptus complexi confusi* sunt extensive clariores, quam simplices, §. 16, hinc *magis poetici, quam simplices*, §. 17.

§. XXIV. REPRAESENTATIONES *mutationum repraesentantis praesentium* sunt SENSUALES, eaequc sensitiuae, §. 3, adeoque *poeticae*, §. 12.

§. XXV. Affectus cum sint notabiliores taedii & voluptatis gradus, dantur eorum repraesentationes sensuales in reptaesentante sibi quid confuse, ut bonum & matum, ergo determinant repraesentationes poeticas, §. 24, ergo *affectus moere est poeticum*, §. 11.

§. XXVI. Idem & hac ratione demonstrari potest: quae repraesentantur, ut bona nobis et mala, in iis plura nobis repraesentantur, quam si non ita repraesentarentur, ergo repraesentationes rerum, quae ut bonae malaeue nobis confuse offeruntur, extensiue clariores, quam si ita non proponerentur, §. 16, hinc magis poeticae, §. 17. Tales vero repraesentationes sunt motiones affectuum, ergo *mouere affectus poeticum*, §. 11.

§. XXVII. *Sensines fortiores* sunt clariores, ergo *magis poetica*, quam minus clarae, & *imbecilles*, §. 17, sensiones fortiores comitantur affectum vehementiorem, quam minus vehementem, §. 25. Ergo excitare affectus vehementissimos maxime poeticum. Idem hinc patet: Quae.

nobis aut ut pessima, aut ut optima confuse repraesentantur, extensiue clarius repraesenantur, quam si ut minus bona minusue mala repraesentarentur, §. 16, & hinc magis poetice, §. 17. Iam repraesentatio confusa rei ut nobis pessimae aut optimae determinat affectus vehementissimos. Ergo *affectus vehementiores excitare magis poeticum, quam minus vehementes.*

§. XXVIII *Phantasmata* sunt repraesentationes sensitiuae, §. 3, adeoque *poeticae*, §. 12.

Quum hic repraesentationes sensorum reproductas phantasmata vocamus: recedimus quidem cum philosophis a vaga significatione vocis, neque tamen ab usu loquendi & ipsis regulis grammaticis: quis enim negaret phantasma esse, quod imaginati sumus? Iam vero facultas imaginandi in ipso Suidae lexico describitor tamquam παρα της αισθησεως των αισθητων ταυς τυπαυς αναπλατζων. Quid ergo pbantasmata, nisi refictae (reprodactae) sensoalium imagnes (repraeseotationes) a aensatione acceptae, quod iam indicatur conceptu aensnalium?

§. XXIX. Phamasmata minus clara quam ideae sensualis, ergo minus poetica, §. 17. Quum ergo affectus moti determinant ideas sensuales, poema mouens affectus perfectius quam plenum phantasmasi mortuis, §. 8, 9, & *affectus mouere magis poeticum, quam phantasmata alia producere.*

Non satis est pulchra esse poemata,

Et quocumque volent, animum auditoris agunto.

Bellum sane characterem, quo

Corui poetae cum poetriis picis

& Homeri dignoscantur facillime, illis plerumque magna professis

Purpureus, late qui splendeat, unus & alter

Assvitur pannus.

ergo non omnino damnat ista Flaccus; videamus tamen quaenam sint, de quibus caute adhibendis poeta loquatur fungens vice cotis:

... *cum lucus & ara Dianae* (phantasma I & 2).

Aut flumen Rhenum (phant. 3) *aut pluuius describitur arcus* (phant. 4).

Sed nunc non erat his locus.

Iam sccundum §. 22, quum agat poeta, ex his speciebus et magis determinatis, tanquam exemplis. cuoluamus notionem magis uniuersalem, nulla sane reperietur, in qua conueniant, quam notio phantasmatum, phantasmati ergo non semper locus, rationem §. suppeditat. Quare, si cum Flacco sententiam. faber uingues exprimens & molles aere capillos imitans (quaedam phantasmata in carmine apte repraesentans):

Infelix operis summa......

Non magis esse velim, quam prauo viuere naso

Spectandus nigris oculis, nigroque capillo.

§. XXX. Phantasmate partiali repraesentato, phantasma eios totale recurrit, & eius adeo constituit conceptum complexum, qui si confusus erit fuerit magis poeticus, quam simplex, §. 23. Ergo *cum phantasmte partiali totale repraesentare, idque extensiue clarius*, §. 17, *est poeticum.*

§. XXXI. Ratione loci & temporis coexistentia phantasmati partiali pertinent cum eo ad idem totale, ergo eorum phantasmata extensiue clare *cum repraesentando aliquo partiali repraesentare, poeticum*, §. 30.

Usitatissimae poetis descriptiones temporis e. g. noctis Virgil. Aen. IV, meridiei Ecl. 4. vesperae Ecl. I. quatuor anni horas simul depictas lega Seoecae Hippol. Act. III. p. 64. descriptiones veris Virg. Georg. I. II. vers. 319-345. primae

lucis, hiemis, autumni &c, & alia exempla cuiuslibet Bauii aduersaria porrigent. In quibus tamen maximopere obaeruandum scholion ad §. 28.

§. XXXII. Ratione loci & temporis repraesentando coexistentia phantasmati poetice simul repraesentari &c &c, hac ratione demonstrari potest: res, quantum pote, determinatissimas repraesentari poeticum, §. 18, determinationes loci & temporis numericae, saltim specificae, ergo rem maxime determinant, ergo repraesentare omnia ergo & *phantasmata indicando coexistentia per locum & tempus determinare poeticum*.

§. XXXIII. Repraesentato phantasmate certae speciei vel generis, recurrunt *phantasmata alia eiusdem speciei vel generis, si* talia *cum genere vel specie simul repraesententur, partim sit illud conceptus* complexus confusus, hinc *magis poeticus*, §. 23, partim magis determtnatur *genus vel specie & hinc repraesentatur magis poetice*, §. 20, 19.

§. XXXIV. Si cum repraesentando phantasmata spccies vel genus, quod cum aliis commune habet, simul rcpraesentetur confuse, sit extensiue clarius, quam si hoc non factum sit, §. 16, *hinc genus & speciem, quae rpraesentandum phantasma cum aliis communia habet repraesentare poeticum*, §. 17.

§. XXXV. Si talia quae ad genus idem & eandem speciem repraesentandam cum phantasmate quodam pertinent, simul repraesententur, genus repraesentatur magis poetice, quam si secus factum sit, §. 53. Iam genus vel species repraesentare cum repraesentando phantasmate poeticum, §. 54. Ergo *cum phantasmate repraesentando repraesentare etiam phantasmata ad idem genus siue eandem speciem pertinentia admodum poeticum*.

§. XXXVI. SIMILIA sunt, *quibus idem conuenit conceptus superior*, ergo similia ad eandem speciem vel genus idem pertinent. Ergo cum repraesentando phantasmate uno repraesenare similia admodum poeticum. §. 35.

Atque adeo patet etiam ratio, cur similia tantis exigant clamoribus, qui pythia cantaturos formant sub ferula magistri. Esse vero hanc in similia delabendi pronissimam viam patebit ex exemplo Didonis apud Maronem libr. I templum Iunonis ingredientis, habet hic poeta mulierem caeteris comitantibus multis praestantem in summo ornatu, hac constituunt notae simul sumptae speciem, sub cadem continetur Diana, & ecce, Diana hic fit simile, simile enim est non exemplum licet a persona desumtum sit, §. 17.

§. XXXVII. *Repraesentationes somniorum* sunt phantasmata, ergo *poeticac*, §. 28.

Deprahendimus eas in Virgilio, Ouidio, Tibullo, at quibus castae Poeseos arbitris? Adeoque non omnino reiiciendae, licet bilem utique moueant vates, urget sane

Quos fanaticus errar & iracunda Diana,

ut nihil nisi somniorum interpretamenta nouerint exponere, quoties Caius Caiam duxit, aut obscurum nescio quod microcosmi lumen extinctum est.

§. XXXVIII. Quo *phantasmata* clarius repraesentantur, eu magis fiunt sensualibus ideis similia, ita ut debiliori sensationi saepe aequipolleant. Iam phantasmata repraesentare, quam fieri potest clarissime, poeticum, §. 17, ergo ea *sensationibus facere simillima poeticum.*

§. XXXIX. Picturae est repraesentare compositum idem & poeticum, §. 24, picturae repraesentatio pingendi sensuali eius ideae simillima, idem poeticum, §. 38. Ergo *poema & pictura similia*, §. 30.

Ut pictura, poesis erit.

In hoc enim loco concedere iubet hermeneutica quaedam necessitas conaequentia conferentem poesin pro poemate positam & picturam non de arte sed effectu intelligendam. Neque tamen hinc ambigendum est de genuina poeseos notione, §. 9, rite fixa & constituta, in talibus enim verborum paene synonymicorum confusionibus & poetis aliis & nostro

Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.

§. XL. Pictura cum repraesentet phmntasma in superficie tantum, eius non est omnem situm ullumque motum repraesentare, sed est poeticum, quia his etiam repraesentatis plura in obiecto repraesentantur, quam non repraesentatis iis, & hinc fit illud extensiue clarius, §. 16. Ergo in imaginibus poeticis plura ad unum tendum quam in pictis. Hinc *perfectius poema pictura*.

§. XLI. Vocum & orattonis quanquam clarion phantasmata, quam visibilium, hinc tamen praerogatiuam poematis prae pictura affirmare non conamur quoniam intensiua claritas cognitioni per voces symbolicae concessa prae intuitiva nihil facit ad extensiuam claritatem, quae sola poetica, §. 17, 14.

Verum illud per experientiam et §. 29.

Segnius irritant animos demissa per aurem

Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus, & quae

Ipse sibi trdait spectator ......

§. XLII. *Confusa repraesentationis recognitio* est memoriae sensitiuae, hinc sensitua, §. 3, & poetica, §. 12.

§. XLIII. ***Admratio est intuitus plurium in repraesmtatione taquam non contentorum in multis perceptionum nostrarum seriebus*.**

Conuenimus cum Cartesio admirationem habente pro *subitanea animae occupatione, qua fertur in considerationem attentam obieciorum, quae ipsi videntur rara & extraordinaria*, ita tamen, ut reiectis, quae videntur superflua, ad demonstrationis seriem definitionem accommodemus. Quum raritatem in mirabilibus solam male videatur requirere nonnullis, exclusa ignoratione, non ipsi quidem dicam scribemus iterum, sed in extraordinario potius implicite dici inconceptibile relatiuum sentimus, nihilo tamen secius utumque admirationis fontem clare indicasse, laborauimus.

§. XLIV. Qoum intuitiua cognitio possit esse confusa, potest esse & admiratio, §. 43, hinc *repraesentatio mirabilium poetica*, §. 13.

§. XLV. Ad ca, in quibus mirabilia, attendere solemus, ad quae attendimus, ea si confuse, extensiue clarius repraesentantur, quam ad quae non attendimus, §. 16, ergo *repraesentationes, in quibus mirabilia, magis poeticae, quam in quibus non sunt*.

Hinc Horatius:

Fauete linguis. Carmina non prius

Audita Musarum sacerdos

Virginibus puerisque canto.

Forte & haec innuuntur, si ex allegoria euoluantur cogitata eiusdem in Oda 20. libr. II. ubi incipit:

Non usitata, nec tenui ferar

Penna.....

Regeritur haec non materiam, sed formam carminis lyrici in Latio ante Horatium incultioris respicere. Verum sit ita, non excluditur tamen materia, & si excluditur, per ipsam formam mirabilem excitat secondum §.

repraesentationes poeticas. Et quum in ipso limine gloriae auidus id profiteatur, habuit sane pro laude poetae *non usitata, non audita prius* dicere, quod volumus unum.

§. XLVI *Ubi admiratio, ibi plura* non confuse recognita, §. 43. Ergo *minus poetice repraesentata*, §. 42.

Ubi recognitio confusu ibi cessare admirationem a posteriore etiam constare putest, si quem videmus quippiam mirari e. g. instrumentum bellicum artificiose confectum, alter ipsum in admirando impediturus quaerit, annon eadem, immo artificiosora, viderit Berolini, Dresdae e. c. Quod si reminiscitur, utique remittit admiration.

§. XLVII. Mirabilium repraesentatio poetica, §. 45, alioquc respectu non talis, §. 46, hinc regularum conflictus & necessaria exceptio.

§. XLVIII. Quod si ergo mirabilia repraesentanda, §. 45, debent tamen quaedam in eorum repraesentatione posse confuse recognosci i. e. *in ipsis mirabilibus nota incognitis apte miscere maxime poeticum*, §. 47.

§. XLIX. Miracula quum sint actiones indiuiduales admodum poetica eorum repraesentationes, §. 19, quum tamen rarissime fiant in regno naturae, saltim percipiantur ut talia, mirabilia sunt, §. 43, hinc nota & facillima recognitu ipsis interserenda, §. 48.

Ne deus intersit, nisi dignus vindice nodus
Inciderit.

Ex poematis nptione quam §. 9 exibitam tuemur. narrandorum miraculorum libertas fluit, confirmata exemplis optimorum poetarum innumeris, quae tamen videtur in licentiam degenerare. si poema hoc unum sibi propositum habeat, ut naturam imitetur. Naturae nempe nihil cum miraculis.

§. L. ***Repraesentationes confusae ex diuisis & compositis phantasmasi natae*** **sunt phantasmata, ergo** ***poeticae*****, §. 23.**

§. LI. ***Repraesentationum talium obiecta vel in mundo existente possiblia vel impossiblia.*** **Has FIGMENTA, illas liceat dicere FIGMENTA VERA.**

§. LII. ***Figmentorum obiecta vel in existent tantum, vel in omnibus mundis possibilibus impossibilia, haec*** **quae UTOPICA dicemus absolute impossibilia, illa salutabimus HETEROCOSMICA. Ergo** ***utopicorum nulla,*** **hinc nec confuse,** ***nec poetica datur repraesentatio.***

§. LIII. ***Sola figment vera & heterocosmica sunt poetica*****, §. 50, 52.**

§. LIV. DESCRIPTIONES sunt ***enumerations variorum in reprasentato quorumcunque.*** **Quod si ergo confuse repraesenttatum describatur, plura in eo varia reprasentatur, quam si non describatur. Quod si CONFUSE DESCRIBATUR i. e.** ***repraesentationes variorum in describendo confusae suppeditentur*****, fit extensiue clarius, idque, quo plura varia confuse repraesentantur, hoc magis §. 16. Ergo** ***descriptions confusae & eae maxime, in quibus plura varia reraesentantur, maximopere poeticae*****, §. 17.**

§. LV. ***Descriptiones ideaeum sensualim, phantasmatum, figmentorum verorum heterocosimicorum confusae sunt adunodum poeticae*****, §. 54.**

Iam eximi potest ille scrupulus, qui haerere posset animo cogintati decriptionem esse per defin. in A distinguere B. C. D., adeoque A. distincte repraeientari, quod quum sit contra conceptum poematis, §. 9, & inde fluentem, §. 14, inde deduci posse absurdum descriptiones ex poemate esse eliminandas. Nam B. C. D. &c. sunt sensitiuae repraesentationes, quum confosae supponantur, §. 3. Ergo descriptio loco unius A sensitiuae substituit

B. C. D., i. e, plures sensitiuas. Hinc licet A prorsus fieret distinctum, quod tamen raro fit, nihilo poema minus post descriptionem admissam fieret perfectius, quam ante eandem, §. 8.

§. LVI. Quum *in figmentis heterocosmicis* plura, quae nec idearum sensualium, nec phantasmatum non fictorum, nec figmentorum verorum seriem in animis multorum auditorum lectorumue ingressa praesumi possunt, praesumuntur mirabilia, §. 43. Ergo plura in iis confuse recognoscibilia si occurant *maxime poetice repraesentantur miscentia nuta incognitis*, §. 48.

Hinc Horatius: *ex noto fictum carmen sequar*, & idem fingentem ficturus & doctorus:

Quid deceat, quid non? quo virtus, quo ferat error,

Unde parentur opes, quid alat formetue poetam?

famam sequi iubet & Achillem reponere, i, e. secundam §. 17, Heroas materias fabularum notissimas. Medea, lo, Ino, Ixion, Orestes, exempla eiusdem conceptos generalioris personarum in theatris tristissimarum. Postea expressis verbis:

Rectius Iliacum carmen deducis in actus,

Quam si proferres ignota indictaque primus.

Nouimus loqui poetam de socco coenaque Thyestae. verum quum ratio hanc regulam determinans sit secundum demonstrata uniuersalis, uniuersalis etiam regula. Iliacum vero carmen iterum exemplum est figmenti heterocosmici iam cogniti. *Personam formare nouam* vocat audaciam.

§. LVII. Figmenta, in quibus plura sibi inuicem repugnant, sunt utopica, non heterocosmica, §. 52, hinc *in figmentis poeticis nil sibi inuicem repugnat*, §. 53.

Sibi conuenientia finge.

ut de te dici queat etiam quod de Homero:

Hic ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
Primo ne medium, medio ne discrepet imum.
Nec, quodcumque volet, poscat sibi fabula credi,
Neu lamiae viuum pransae puerum extrahat aluo.
Quaecumue ostendis mihi sic, incredulus odi.
Centmiaeque agitant seniorum expertia frtgis.

§. LVIII. Si philosophica vel uniuersalia quaeuis repraesentanda poetice, determinare quam maxime, §. 18, exemplis inuoluere, §. 22, eaque ratione loci & temporis, §. 32, & enumeratis aliis quam pluribus variis describere, §. 49, mens est; experientia non sufficiente figmenta vera, nec historia quidem satis diuite, figmenta probabiliter heterocosmica necessaria, §. 44, 47. Ergo *figment tam vera, quam heterocosmica in poemate hypothetice necessaria*.

Quanta cum dissensione poetarum rhetores anquirant, an fictio ad essentialia poematis pertineat, nec ne, qui quosdam saltim euoluerit, ignorare putamus neminem. Satisfactum itaque iuimus dubitationi in neutras omnino partes concedendo, sed determinando potius certos casus, in quibus fictione poeta supersedere nequeat. Esse autem non dabiles solum, sed saepius etiam obuios, experientia docet. Quum enim, tanquam ciuitatis diuinae quotaecumque portiones, obligemur ad talia carminibus consignanda, quae vrtutem et religionem promouent: factumque illud etiam sit per omnes fere temporum vicissitudunes (uid. sub praesidio Ioh. Andr. Schmidii habita Helmstadii dissertatio *de modo propagandi religionem per carmina*), perfectionem vero veram humani generis tam perfecte quam imperfecte restituentia uniuersalia sint plerumque, de uinuersalibus etiam & minus determinatis saepissime poetis verba facienda sunt. Hinc Horatius iam

Rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae.

Possibilis ergo prima hypothesis, alterius etiam possibilitatem videbit cogitans poetam omnibus saepe scriber, saltim sibi ignotis, ergo nescit etiam, quid illorum ferat experientia, quod si vero phantasmata non ficta proponit, quae auditor lectorue non sensit, sunt isti illa figmenta vera, §. 44. Historia recentissima, quae maxime determinata solet esse cognita, inutilis plerumque poetae propter adulationis irrisionisque scopulos, aut certe notam, vix ac ne vix quidem vitandam; historia remotior numquam tam determinate cognita, ut stilus poscit poeticus, per demonstrata, ergo magis determinanda, quae narrat. Determinationes poemati addendae, de quibus tacet historia, cognosci nequeunt nisi ex perspicientia omnium requisitorum ad veritatem earundem, quae cum in limitatum non cadat intellectum, ex aliquibus & paucissimis rationibus insufficientissimis hariolandae sunt, adeoque vehementer improbabilis earum veritas, i. e. probabilis non existentia & statio inter heterocosmica figmenta.

LIX. ***Probabilia*** **quum tìcri saepius, quam improbabilia, percipiamus,** ***poema fingebs prohabilia facta magis poetice res repraesentat, quam fingens improbabilia*****, §. 56.**

Regni figmentorum laudabilium, quantum quantum sit, diminuitur tamen in dies territorium prolatis sanae rationis pomoeriis. Sapientissimi quondam poetarum dici non potest, quot utopica figmenta contra §. 47. immiscuerint, deorum adulterorum &c. Sensim rideri coepta sunt ista, & nunc non aperta solum contradictio fingenti vitanda, sed etiam rationis defectus, aut contra rationem fictus effectus, toties occinente poeta:

Spectatoris eges aulaea manentis et usque,
Sessuri, donec cantor: vos plaudite, dicat?
Aetates cuiusque notandi sunt tibi mores,

hi enim rationem continent sic, & non aliter determinatae actionis vel orationis. Pone factum contrarium:

Romani tollent equites peditesque cachinnum.

Nec si quid fricti ciceris probat et nucis emtor

Aequis accipiunt animis, donantue corona.

Quaeris caussam? vide, sis §.. Non negamus vere dici

πολλα μεταξυ πελει κυλικος και χειλεος ακρου

nec talia poemati inserere prohibemus quenquam, de eo tantum quaeritur, qoud maxime poeticum. Omnis inopini casus ratio est, sed ante incognita, ergo eontinet talis euentus repraesentario mirabilia, §. 43, et hinc poetica, §. 44, 45. Quod si ratio tamen posthinc pateseit in descursu narrationis, admiscentur nota incognitis, et repraesentatio talis euentos iam magis poetica, qnam antea, §. 48.

§. LX. DIUINATIO est *repraesentatio futuri, terminis significata* est PARAEDICTIO, *si diuinatio non fiat ex perspecto nexu futuri cum determinantibus illud*, est PRAESAGIUM & *terminis significatum praesagium* VATICINATIO.

§. LXI. Futura sunt extitura, ergo omnimode determinanda, ergo repraesentationes eorum i. e. diuinationes, §. 60, singulares, hinc *admodum poeticae*, §. 19.

§. LXII. Si nexus diuinandi cum illud determinantibus ita itidicaretur, ut perspici ab auditore lectoreue posset, demonstraretur illud futurum. Ergo ratiocinaremur distincte, quod minime poeticum. §. 14, ergo *diuinationes poeticae stnt praesagia, praedictiones, vaticinationes*, §. 60. *Ergo vaticinia poetica*, §. 61.

§. LXIII. Si futura nec naturaliter, nec supematuraliter cognoscuntur, aut non tam determinate cognoscuntur, quam opus est

pocmati, in *vaticiniis figmentorum* eadem *est necessitas hypothetica*, quae §. 58 demonstrata praesertim de narrandis praeteritis.

§. LXIV, *In figmentis vaticiniorum nihil sibi debet repugnare*, §. 54, & *probabilia improbabilibus praeferenda*, §. 60.

Vaticinari tam belle decet poetam, quam quod maxime, quare & ipsa scriptura poesin amat in satis multis pruphetiis. Est tamen periculosum praedicere, quorum ignoratur futuritio, & destitutum eueatu vaticinium misere ridetur. Quid hinc poetis agendum? Gallidissimi homines vaticinantor in alterius nomine de rebus, qoae nune iam factae sunt, ac si tunc praedictae essent, cum nondum factae errant. Quae non Helenus canit Aaneae apud Virgilium? quae Anchises in campis Elysiis? quae Cumana ante Sibylla? quae Vulcanus in clypeo? Horatios Nerea iubet pradicere belli Troiani euentum, quum sciret, nunc ea se fingere posse Vaticinia, quae euentus iam sequutus confîrmarat Flaecos in hoc etiam dexterrime, ut saepius, ad Christiana sacra conuersus est, a Sarbieuio lyricorum recentium facile principe, qui pulcerrime Noachum ex arca prospicientem vaticinari fîngit, diuinum sibi cultum olim tribuendum et alia, quae nunc sine spiritu prophetico nouimus: *lyricorum* l. IV. oda 27. Idem tentauit pia fraus quae posteritatem credere voluit se *folium* recitare *Sybillae*.

LXV. Nexus repraesentationum poeiicarum debet facere ad cognitionem sensitiuam, §. 7, 9, ergo *debet esse poeticus*, §. II.

Multum series iuncturaque pollet.

§. LXVI. *Id, cuius repraesentatio aliarum in oratione adhibitarum rationem sufficientem continet, suam vero non hebet in aliis, est* THEMA.

§. LXVII. Si plura fuerint themata non sunt conncxa; pone enim A esse thema, B item, si fuerint connexa aut ratio sufficiens A est in B aut B

in A, ergo aut B aut A non est thema, §. 66. Iam vero nexus est poeticus, §. 65, ergo *poema unius thematis perfectius ilio, cui plura themata*, §. 8, 11.

§. LXVIII. Ideas sensuales et phantasmata poematis, quae non sun themata, determinari per thema poeticum, nisi enim determinantur per illud, non connectur cum eo, nexus vero est poeticus §. 65.

Iam positi limites iniectaque fraena phantasiae & indomitae ingeniorum lasciuiae, quae abuti misere posset, §.§. prioribus, phantasmata et figment in poema non admittentibus solum, sed & ad perfectionem postulantibus. Nunc enim videmus: sint in abstracto licet omnino bonae repraesentationes, tamen in coodinando reiectum iri omnem ideam sensualem, omne figmentum, omne phantasma.

Quod non proposito (themati) conducat & haereat apte.

Dudum obseruatum, poetam quasi factorem siue creatorem esse, hinc poema esse debet quasi mundus, Hinc χατ' αναλογιαν de eodem tenenda, quae de mundo philosphis patent.

§. LXIX. Si determinentur repraesentationes poeticae quae non themata, per thema, connectuntur cum themate, caussa & caussatum, ergo similitude obseruabilis in modo, quo sibi succedunt adeoque in poemate est ordo. Iam connecti repraesentationes poeticas, quae non themata, cum themate poeticum, §. 68, ergo *ordo est poeticus*.

§. LXX. Quum ordo in repraesentationum successone dicatar methodus, *methodus est poetica*, §. 69, eam vero METHODUM, quae poetica, dicamus, cum poeta lucidum ordinem poetis tribuente LUCIDAM.

§. LXXI. Methodi lucidae generalis regula est: *ita se excipient repraesentatione poetica, ut thema extensiue clarius sensim clariusque repraesentetur*. Quum thema proponendum sensitiue, §. 9, intenditur,

eius claritas extensiua, §. 17, quod si iam antecedents clarius repraesentarunt, quam sequentes repraesentationes, posteriors non concurrunt ad illud poetice repraesentandum, debent tamen concurrere, §. 68, ergo *posteriors clarius reddere debent thema, quam priores*.

In primo poematum limine iam olim ob hanc neglectam methodi regulam sibi videbantur veteres iure ridere cyclicos illos poetas, quorum simul ac calamum stringent:

Parturiunt montes

Quis non damnat immanes hiatus sublimes versus rectantium quorum pegaseum oestrum, poetquam se vix fonte caballino proluerunt, in ipso adhuc portu

Proiicit ampullas et sesquipedalian verva?

Non lucano, Statio, aliis diem dicemus dicemus iterum male iam mulcatis a pluribus ob rem sinister coepta sic coepta sint carmena; partim extendere regulam. Contra quam impegerunt isti, ad omnem poematis decursum. Ubique seruandum illud, quod in Homero tantam laudem mereri iudicat Horatius:

Quanto, inquiens, rectius hic, qui nil molitur inepte,

Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem

Cogitat, ut speciose dehinc miracula promat

Antiphaten, Scyllamque & cum Cyclope Charybdin.

Euoluantur hic significatus proprii ex impropriis & in apricot erit regulam in §. propositam a vate innui, licet cum restriction ad primordia. Caeterum analogam huic regulae notare datur regulam ordinis, quo in mundo sibi res succedunt, ad euoluendam creatoris gloriam, summum & ultimum thema immensi, liceat ita vocare, poematis.

§. LXXII. Quuin sccundum §. 71 coordinatarum repraesentationum quaedam possint ut praemissae cum conclusionibus cohaerere, quaedam ut simile cum simili & cognatum cum cognato, quaedam per legem sensationis et imaginationis, *methodus historicorum, ingenii et rationis in lucida possbilis.*

§. LXXIII. Si regulae methodi vel memoriae vel ingenii contrarientur poeticis, e. g. §. 71, alius vero regulae cum iis conueniant, *ab una ex iis methodo ad aliam transire poeticum*, §. 11.

Ita interpretamur Flaccum, quando de ordine praecipit, licet haesitabundas:

Ordinis haec virtus erit & Venus, aut ego fallor,

Ut iam nunc dicat, iam nunc debentia dici

Pleraque differat & praesens in tempus omittat.

Debentia dici sunt, quae methodus vel ingenii, vel memoriae, vel rationis in antecedentibus obseruata postularet. Talia nunc dicit, quum enim ordo sit in poemate & methodus, quam aut ipsae aut ex iis compositae, vix cogitari queat alia, secundum aliquam ex iis utique connectenda poematis varia; nunc vero differt, quia ex alio cogitationum ordine succedentia perfectioni poematis commodiora, adeoque magis poetica. Largimur Horatio distinctas methodi nec lucidae nec aliarum fuisse notiones, nec tamen hinc dubitandum de legitimo sensu, modo notiones nostrae eadem repraesentent, licet forte distinctius, vid. Wolfii *Log*. Lat. §. 929.

§. LXXIV. INTRINSECE siue ABSOLUTE BREUIS est ORATIO, *cui nihil, quod saluo perfectionis gradu abesse posset. Talis breuitas, quum sit omnis orationis, est* etiam *poematis*, §. 9.

Et tamen

πολλα τοι σμικροι λογια
Εσφηλαν ηδη και κατωρθωσαν βροτους

Notionem breuitatis eandem animo Horatii haesisse hariolamur, quando

Quicquid praecipies esto breuis

Cum dixerat, statim addit

Omne superuacuum pleno de pectore manat.

Ubi satis aperte breuitatem superuacuo opponit. Concipi etiam potest ex definition hac breuitatis, qui fiat ut

Breuis esse laborans

Obscurus fiat

Quum enim verbulum quidem redundare velit, cogitationibus ita orationem refecit, ut singular non possint a singulis distingui, unde obsecuritas. Extrinseca breuitas siue relatiua non est ad omnem necessaria orationem, nec ad omne poema, quod sit amen aliqui specie peculiaris est, e. g. epigrammatibus, ex eius affectionibus & determinationibus specificis deducenda est. Cui operae nunc subire non est animus.

§. LXXV. *Repraesentationes no poeticae, minusque connexas* cum salvo perfectionis poeticae gradu abesse possint ex poemate, eas abesse etiam est poeticum, §. 74, 11.

Id est. quod more poetico Horatius suadet in exemplo Homeri, §. 22, quum Laudat in eo, quod quae

Desperet tractate nitescere (extensiue clariora fieri) *posse relinquat.*

In Ouidii metamorphoseon libris obseruabimus quasdam historias sicco prorsus pede transeuntem, & indignation Puerorum aniles fabulas cumulari desiderantium.

§. LXXVI. Qaum quaedam omitti in poemate consultum sit, §. 75, omnem vero nexum thematis narraturus historici, mirum, quantam

mundi partem, ne dixerim, omnem omnium saeclorum historiam complecti teneatur: *quaedam determinantia & remotius connexa omittere poeticum*.

Quid Homerus i. e. exoellens poeta, §. 22, teste Horatio?

Semper ad euentum festinat, & in medias res

Non secus oc notas auditorem raqrit:

media dicontur *gemino ouo rerum trojanarum opposite*, quae cohaereat, sed remotius, cum aliis, ita ut possent illa etiam narrar breuitatis non studioso. Quae de Homero Flaccus, dicet de Virgilio considerans, quomodo res Aeneae incipiat:

Vix e conspectu Siculae telluris in altum &c.

Idem in Comicis plerumque, quorum personae prirnae etiam, si a prologo discesseris, ita ordiuntur ac si totus iam fabulae nexus pateret, quod ob §. 65 apprime utile.

§. LXXVII. *Voces* cum ad poematis varia pertineant, §. 10, *debent esse poeticae*, §. 11, 9.

§. LXXVIII. In vocibus varia 1) *sonus articulatus*, 2) *significatus, quo magis* uterque *pocticus*, *hoc poema perfectius*, §. 7.

§. LXXIX. Significatus improprius est in voce impropria. Improprii autem termini, quum plerunque sint proprii reptaesentationis sensitiuae, tropi poetici: 1) quia repraesentatio per tropum accedens sensitiua est, hinc poetica, §. 10, 11, 2) quia suppeditant repraesentationes complexas confusas, §. 23.

§. LXXX. Si repraesentatio in poemate communicanda non fuerit sensitiua & effertur per terminum improprium proprium repraesentationis sensitiuae, inde nascitur repraesentatio complexa eaque confusa, quia sensitiua simplex non adhaeret, ergo

repraesentationes non sensitiuas impropriis terminis communicare poeticum.

Lenitas aut distincta, aut impropria animis obuersabitur notio, quam primum exprimere eam tenmbimus. Illa non est poetica, §. 14, hanc quam apte proponit Sarbieuius. Ubi ipsi

Est frone mitior adspici

Innubique nitens ore meridies,

Et, qui sospitat omnia,

Irati vacuus nube supercili.

Primo gratior Hespero,

Formosus rosea vultus ht Iride.

§. LXXXI. ***Si communicanda minus poetica fuerit, quam propria notio termini improprii, peraeferri improprium proprio terminum est poeticum*, §. 79.**

§. LXXXII. Qunm repraesentationes clarae magis poeticae, quam obscurae, §. 13, *in tropicis loquutionibus vitare obscuritatem, adeoque etiam numero* eos limites ponere, quos claritas determinat, *pocticum est.*

§. LXXXIII. *Metaphorici termini* improprii, ergo poetici, §. 79, simulque per §. 36 admodum poetici. Ergo *crebriores iure sunt aliis tropis.*

§. LXXXIV. *Synecdochici speciei pro genere*, & *individui pro specie* sunt improprii, ergo poetici, §. 79, simulque per §. 19, 20 admodum poetici. Ergo *reliquis crebrius iure adhibentur*.

E. gr. Typhis pro nautis, Palinurus pro rectore, Soffenus pro eo, qui sine riuali seque & sua solus amat, Chremes pro auaro, Marrucinus pro stupido, Nepos pr luxurioso, Mentor pro artifice armuorum cerealium, pr inuido Codrus, paupere Irus &c.

§. LXXXV. ALLEGORIA cum *metaphorarum connexarum* sit *series*, in ea & repraesentationes singulae poeticae, §. 79, & maior nexus, quam ubi heterogeneae confluunt metaphorae. Ergo *allegoria admodum poetica*, §. 65, 8.

§. LXXXVI. Hpitheta substantiui sui dant repraesentationem complexam, ergo epitheta non distincta poetica, §. 23.

§. LXXXVII. EPITHETA OTIOSA sunt *affectiones siginificantia, quorum repraesentatio cum themate minime connexa, ergo epitheta otiosa vitare poeticum*, §. 75. TAUTOLOGIA sunt, *significantia eandem, quae in nubstantui conceptus, iam nota fuit, affectionem*, haec breuitati contraria, §. 74, *vitare poeticum*.

§. LXXXVIII. Quum *epitheta* significent repraesentationes, ipsa etiam *optime excogitari possunt secundum regulas supra de repraesentationibus poeticis in genere snppeditatas*.

§. LXXXIX. *Nomina propria* sunt indiuidua significantia, quae quum admodum poetica, *poetica* etiam nomina propria. §. 19.

§. XC. Quum confusa recognitio repraesentationis sit poetica, §. 42, & sola nomina propria ignotae potestatis non plura cogitanda suggerant, adeoque non excitent admirationem, §. 43, *cauere a multis ignotis nominibus propriis poeticum*, §. 13.

§. XCI. Voces, qua soni articulati, pertinent ad audibilia, hinc *ideas sensualis producunt*.

§. XCII. *Iudicium de perfectione sensorum confusum* dicitur IUDICIUM SENSUUM, & illi sensorio organo adscribitur, quod senso afficitur.

Ita exprimere licebit, le gout gallorum, applicatum ad sola sensa. Diiudicationem autem sensibus adscribi et ipsa gallorum denominatio, &

Hebraeorum טעם & ראה, & latinorum: *loquere ut te videam*, & Italorum societas *del buon gusto*, euincunt, ita ut nonnullae tales loquendi formalae applicentur etiam de distincta cognitione loquentibus; nolumus tamen eo nunc ascendere: sufficit non contra usum sensibus tribui iudicium confusum, quidem sensorum.

§. XCIII. Iudicium aurium vel est affermatiuum vel negatiuum, §. 91, affirmatiuuni voluptatem, negatiuum taedium procreabit, quum utrumque determinet repraesentatio confusa, §. 92, hinc sensitiua, §. 3, & poetica, §. 12, *excitare vel taedium vel voluptatem auribus poeticum*, §. 11.

§. XCIV. Quo plura consentire vel dissentire notantur, hoc maius vel taedium, vel voluptas intensior. Iudicium sensuum omne confusum. §. 92, quod si ergo iudicium A plura consentire vel dissentire obseruet, quam iudicium B, erit extensiue clarius, §. 16, quam B, hinc magis poeticum, §. 17. Ergo *simmam voluptatem aut summum taedium auribus cereare maxime poctiaim*.

§. XCV. Si summum auribus taedium creatur auditoris attentionem auertet, hinc repraesentationes amplius aut nullae aut paucissimae communicari poterunt, & poema omni suo fine excidit, §. 5, ergo *summam voluptatem auribus creare poeticum*, §. 94.

§. XCVI. Quum *poema* excitet voluptatem aurium, *qua series sonorum articulatorum*, §. 92, 91, qua tali etiam *inesse debet perfectio*, §. 92, quidem *summa*, §. 94.

§. XCVII. Deduci hinc facile potest poematis necessaria puritas, concinnius, figurarum ornatus; sed haec ipsi cum imperfecta sensitiua oratione communia facile transimus, pro fine ne nimii simus. Nihil ergo de qualitate poematis, qua series sonorum articulatorum: cur concursus

vocalium, elisiones crebriores, consortium eorundem elemeutorum vitandum sit. Omnis *in qualitatibus sonorum articulatorum obvia perfectio* dici posset: SONORITAS, termino, nisi fallimur, ex Prisciani schola mutuato.

§. XCVIII. QUANTITAS SYLLABAE est, *quicquid in ea non potest cognosci sine compraesentia alterius syllabae.* Ergo *ex moris elementorum non potest cognosci quantitas.*

Placet philologis ebraeis aliquibus tribuere ex morarum elementarium numero aequali aliqunm syllabis quantitatem, quae tamen cum hac nostra minime confundenda. Christianus Rauius, Orthographiae ebraeae c. II, §. 19, expressis verbis: *Longitudo & breuitas syllabae intelligenda hic mere orthographica non prosodica, ne quis fallatur aut fallat*. Secundum illam orthographicam, cuius distinctum conceptum suppeditarc nostrum nunc prorsus non est, asseritur syllabarum ebraearum aequalitas; secundum hanc, quam definimus poeticam, doceri ea nunquam potest, nisi doceantur falsissima.

§. XCIX, *Si in loquendo sua cuiuis syllabae tribuitur quantitas*, SCANDITUR.

§. C. *Si mora syilabae A in scandendo* = *morae syllabae B* + *morae syllabae C, A dicitur longa, C & B breues.*

Mora in grammaticis est pars temporis elemento offerendo necessaria, iam ergo quum de syllabis solum agendum est, mutandis mutatis per moram syllabae intelligmos partem temporis efferendae syllabae necessariam, in scandendo ergo, quantum temporis syllabae quantitas postulate, tantum eius est morae. Hoc vero sciri non potest, nisi aliqua syllabae mora sumatur pro uno, quae breuis: huius morae duplum dabit longam. Hinc deriuare licet corollarium: ergo salua quantitate morae ad scandendum necessariae substitui

potest B + C pro A. Dìctum factum. Videamus in Iambi senarii schemate simplici, cuius omnes licendae hinc resolubiles.

U— | U— | U— | U— | U—| U—

Tardior ut paullo grauiorque venirit ad aures,

Spondeos stabiles in iura paterna recepit

Commodus & patiens: non ut de sede secunda

Cederet & quarta soeialiter....

adde & sexta, nisi fiat scazon, sed tunc non cedit quinta. Ergo iam

U— | U— | U— | U— | U—

—— | | —— | —— | U—

fiat paulatim substitutio duarum breuiam pro una longa, & omnes nascentur liceatiae. Primo pedes pares pro posteriore syllaba longa admittunt UU unde tribrachys. Irapares deinde pro prima lnoga UU, unde anapaestus, pro secunda longa UU, unde dactylus prima longa, prima breui & hic trbrachys. *Anapaestus & dactylus non sunt pedum parium, quia eorum non est spondeus*, docente Hephaestione de metris. Possibilis etiam UUUU proceleusmaticus, sed obstat usus. Ostendi eadem ratione possunt licentiae in trochaico genere, & dari inde ratio, cur usu veniat in nonnullis hexametris ab initio ponere anapaestum, & si qua sunt alia. Multum talia iuuant ad puerilia etiam tractanda cum ratione, & adsuefaciendos sensim cereos flecti animos ad seria.

§. CI. ***Si syllabae longae & breves ita misceantur, ut voluptas aurium producatur*****, inest oration NUMERUS.**

Definitionem realem, quam nominalem afferre visum est satius de re, cuius ipsa existentia saepe vocata in dubium. Nunc constituitur index experientia. Pertinet numerus ad gustus, §. 92, quis de iis disputaret? Aliorum, quorum omnium instar Cicero, satis ex nostra parte pugnat experientia, adeo,

ut ex ipsius & reliqui Grammaticorum gregis iudicio, neutiquam in sola tonicarum syllabarum varia dispositione quaeratur, sed in longitudine etiam & breuitate syllabarum tono destitutarum, quarum diuersitas non distincte quidem exprimitur a non scandente, confuse tamen animis obuersatur, adeoque ad iudicium aurium sufficientem materiam suppeditat. Si enim de tonicis tantum earumque positu penderet numerus, quar, quaeso, damnaretur ea periodi clausula: Petrum videatur, laudaretur: esse vieatur? Idem tonus, non eadem vero quantitas poetica. In graecis res apertissima, si enim sumas accentus corum signa toni, oculi ipsi poetas inspicientem docebunt, ne minimum quidem ordinis aut mensurae adhibitum in disponendis tonicis syllabis, quamuis multi in obseruandis quantitatibus sint satis accurate. Conf. Iac. Carpouii *medtatio de linguae perfection*, §. 243, 244.

§. CII. *Numerus* voluptatem auribus creat, §. 101, ergo *est poeticus*, §. 95.

§. CIII. *Numerus per omnes orations syllabas ordinatas voluptatem aurium promouens* est METRUM, *per aliquas tantum & sine certo quidem ordine sibi succedentes syllabas eandem determinans*, est RYTHMUS. Quum ergo plura in metro, quam rythmo faciant ad voluptatem aurium, maior ex illo, quam ex hoc redundant, adeoque *metrum* est *poeticum*, §. 95.

§. CIV. CARMEN est *oratio* εμμετρος, siue ligata, ergo *ad perfectionem poematis facit esse carmen*, §. 103, 11.

§. CV. *Non omne carmen poema*, carmen metro absoluitur, §. 104, in qua ergo oration metrum, ea carmen, iam quum metrum esse possit in oration, in qua nullae repraesentationes sensitiuae, nullus ordo lucidus, nulla puritas, concinnitas &c. esse etiam potest carmen, cui ista desunt,

non esse potest poema per §.§. antecedents & §. 9, ergo *quoddam carmen non est poema.*

Hinc iure tam sedulo inter carminificem & poetam distinguunt & cuculli illi piperis & assae, qui cuduntur quotidie, carmina salutanttur titulo, charta si erubesceret, aut parentum impudentia foetus ipsas non inquinaret.

§. CVI. Paronomasiae finales, quae rythmi nunc vocantur contra usum genuinum, §. 103, litterarum lusus in acrostichis, figurarum expressiones, e. g. crucis, piri, coni &c. &c. hiuius furfuris plura, aut apprentes sunt perfectiones, aut determinantur per iudicium aurium certi populi particulare; similiter quae lyricum, epicum, dramaticum cum subdiuisis generibus singularia habent, conuenire quidem debent cum essentialibus perfectionibus, sed demonstrari non possunt, nisi ex specierum quarumuis definitionibus determinatioribus. Cantus & actio siue recitatio pathetica modi itidem, quum mirifice tamen faciant ad finem poematis, tanti etiam aestumati sunt veteribus, suis cancellis inclusi, quos si erumpunt, ut nostra nunc theatra excedunt, impediunt potius quam promouent ex poemate oriundam delectationem. Talia dieta saepius non dicenda sunt iterum.

§. CVII. Quum metrum ideas sensuales producat, §. 103, 102, eae vero extensiue clarissimae adeoque maxime magisque poecicae, quam minus clarae, §. 17, *metri leges accuratissime obseruari admodum paeticum*, coll. §. 29.

Legitimum bebemus sonum digitis **&** *aure callere Plautini numeri nimium patienter, ne dicam stulte laudantur*, **&** quamquam nostra praesertim aetate

Non quiuis videt immodulata poemata iudex.
Et data Ramanis venia est indigna poetis,

Idcircone vager, scribamus licenter, an omnes

Visuros peccata putem mea?

§. CVIII. IMITARI si de persona dicatur, imitatur aliquid, *qui illi simile producit*? Hinc *effectus similis alteri* IMITAMEN eius dici potest, siue ex intentione, siue alia ex caussa talis factus sit.

§. CIX. Poema, si imitamen dicatur naturae aut actiornum, effectus esse iubetur similis a natura productis §. 108.

Saltantes Satyros imititabiutr Alphesiboeus.

§. CX. Repraesentationes a natura, i. e. intrinseco mutationum in uniuerso principio, & inde pendentibus actionibus producendae immediate nunquam. distinctae & intellectuales, sed sensitiuae, extensiue tamen clarissimae, §. 24, 16, tales & poeticae, §. 9, 17, ergo natura (liceat de phoenomeno substantiato cum actionibus inde pendentibus loqui tanquam de substantia) & poeta producunt similia, §. 26. Hinc *poema* est *imitamen naturae et actionum inde pendentium*, §. 108.

§. CXI. Si quis *poema* per *orationem ligatam* (carmea §. 104) *imitamen actionum vel naturae* definiret, duas notas habet praecipuas per se inuicem non determinatas, determinandas ambas ex nostra, §. 104, 109, ergo consentientes videmur ad essentiam poematis accessisse forsan propius.

Vid. Aristoteles de arte poetica c.; I. Vossius, *de artis poeticae natura & constitutione* c. 4. §. 1.; Celeb. IOH. CHRIST. GOTTSCHEDIUS, *in arte critica poetica*, p. 82, 118.

§. CXII. VIUIDUM dicimus, *in quo plura varia*, seu simultanea fuerint seu soccessiua, *appercipere datur*.

Conferatur definitio cum usu loquendi, ubi diuersissimis coloribus illitam picturam, *ein lebhafftes Gemählde*, eam orationem, quae plura varia appercipienda offert, tam in sono, quam signatis, *einen lebhafften Vortrag*, consuatudinem, in qua somni nullus metus ob varias actiones sibi continuo succedentes, *einen lebhafften Umgang* nuncupamus.

§. CXIII. Si quis cum Vener. ARNOLDO, *in dem Versuch einer systemaitschen Einleitung zur teutschen Poesie,* poema definiret per *orationem quae cum observatione tonorum* (metro)*, rem quam fieri poteste, uiuidissime repraesentet & omni conceptibili vi in animum lectoris ad eum certo modo commouendum se insinuet*, notas has constituit: 1) metrum, 2) repraesentationes, quae esse possunt, uiuidissimas, 3) ad commotionem lectoris tendentem actionem in animum eius. Prior determinatur ex nostra, §. 104; 2) sunt extensiue clarae, coll. §. 3 & 26 tertia fluit ex nostra per §. 25, 26, 27.

§. CXIV. Definitio poeseos Ven. WALCHII in Lexico Philos. quod sit *species eloquentiae, qua auxilio ingenii* (hoc solum non facit poetam) *cogitationes primarias* (themata) *variis ingeniosis & lipidis cogitationiones, aut imaginibus, aut repraesentationibus vestimus, siue soluta, siue ligata fiat oratione*, nimis lata, & quae *linguam affectuum* vocat, nimis angusta videtur, quae tamen poesi iure tribuuntur ex nostra itidem determinabilia.

§. CXV. Philosophia poetica est per §. 9 scientia ad perfectionem dirigens orationem sensitiuam. Quum vero in loquendo repraesentationes eas habeamus, quas communicamus, supponit philosophia poetica facultatem in poeta sensitiuam inferiorem. Haec in sensitiue cognoscendis rebus dirigenda quidem esset per Logicam sensu generaliore, sed qui nostram scit logicam, quam incultus hic ager sit, non

nesciet. Quid? si ergo quos arctiores in limites reapse includitur LOGICA etiam per ipsam definitionem in easdem redigeretnr, habita pro *scientia vel philosophice aluquid cegnoscendi*, vel f*acultatem cognoscitiuam superiorem dirigente in cognoscenda veritate*? Tunc enim daretur occasio philosophis non sine ingenti lucro inquirendi in ea etiam artificia, quibus inferiores cognoscendi facultates expoliri possent, acui, & ad emolumentum orbis felicius adhiberi. Quum psychologia det firma principia, nulli dubitamus *scientiam* dari posse *facultatem cognoscitiuam inferiorem, quae dirigat, aut scientiam sensitiue quid cognoscendi*.

§. CXVI. Existente definitione, terminus definitus excogitari facile potest; graeci iam philosophi & patres inter *αισθητα* & *νοητα* sedulo semper distinxerunt, satisque apparet *αισθητα* iis non solis aequipollere sensualibus, quum absentia etiam sensa (ergo phantasmata) hoc nomine honorentur. Sint ergo νοητα cognoscenda facultate supcriore obiectum Logices, *αισθητα επιστημης αισθητικης* siue AESTHETICAE.

§. CXVII. Philosophus, ut meditatur, ita proponit, hinc in proponendo nullae aut paucissimae peculiares regulae obseruandae. Terminos non curat, qua sunt soni articulati, eatenus enim pertinent ad αισθητα Horum maiorem habere tenetur rationem sensitiue proponens, hinc aestheticae pars de proponendo prolixior esset, quam logicae. Iam quum perfecte hoc fieri posset & imperfecte, hoc doceret RHETORICA GENERALIS *scientia de imperfecte repraesentationes sensitiuas praponendo in genere*, & illud POETICA GENERALIS *scientia de perfecte proponendo repraesentationes sensitiuas in genere*, Tam illius in sacram profanam, indicialem, demonstratiuam, deliberatiuam &c.

quam huius in epicam, dramaticam, lyricam cum variis speciebus analogis diuisiones relinquerent philosophi harum artium rhetoribus, qui historicam & experimentalem earum cognitionem animis insererent. Ipsi in demonstrandis generalibus & definiendis praesertim accuratis poeseos & eloquentiae pedestris limitibus occuparentur, quae gradu quidem solo differunt, determinandis tamen quantitatibus huic illiue licitis non minorem opinamur geometram requirunt, quam Phrygum Mysorumque.

FINES.

المصطلحات المفتاحية للرسالة

(الأرقام تشير إلى الفقرات)

فهرس الأعلام

(الأرقام تشير إلى الفِقرات)

مصادر الرسالة

1. المصادر التي أحال إليها المؤلف في الرسالة، ورجعت إليها لتوثيق اقتباساته (ليس شرطًا أن تكون الطبعة نفسها):

- Aristotelis *de poetica liber*, cum versione Latina Theodori Goulstoni. Edinburgi: Tho. & Wat. Ruddimannos,1731.
- Aristotle, *On the Art of Poetry*. Trans. By Ingram Bywater, Oxford: Oxford University Press, 1920.
- Christian Ravius, *Orthographiae ebraeae*. (لم أعثر على هذا المصدر.)
- Cicero. *Tusculan Disputations*. Revised and Corrected by W. H. Main. London: W. Pickering, 1824.
- Daniel. H. Arnold, *Versuch einer systematischen Anleitung zur deutsche Poesie überhaupt,* Königsberg: Hartung, 1732.
- Gerardi Joannis Vosii, *De Artis Poetica Natura*, ac Constitutione Libre, Amstelodami: Apud Ludovicum, 1647.
- Hephaestionis Alixandrini, *Enchiridion*, iterum edidit Thomas Gaisford. Oxonii: E. Typographeo Academico, 1855.
- Horace*, The Odes and Epodes of Horace.* A metrical translation into English by Lord Lytton, New York: Harper and Brothers publishers, 1870.
- Iulii Caesaris Scaliger, *Poetices Libre Ssptem*. Apud Petrum Santandreanum, 1694.
- Jacob Carpovius, *Meditatio philosophico- critica de perfictione lingua, method scientifica adornata*, Liebzig,1747.
- Jacob Philipp Spener, *Consilia et judicia theologica latina*, Francforti ad Maenum: J. D. Zunneri, 1709. Parte 1.

- Johann Andreas Schmidt, Dissertatio Historico-Theologica de Modo Propagandi Religionem per Carmina. Helmastaii, Georg- Wolfgangi Hammii, 1710.
- Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1730.
- Johann George Walch, *Philosophisches Lexicon*. Leipzig: Belegts Joh. Friedrich Gleditschens, 1726.
- Leibniz, *Theodicee*, berlin: Academie Verlag, 1996. وينظر الترجمة الإنكليزية: G. W. Leibniz, *Theodicy*, trans. By H. M. Huggard, La Salle: Open Court, 1996.
- Plotini, *Enneades* cum Marsilii Ficini interpretatione castigate. Parisii: Editoribus Firmindidot et Sociis, 1896.
- Rene Descartes, *Les Passions de l'ame*. Paris: Henry Le Gras, 1649, II, ART. 70.
- Seneca, *The Tragedies of Seneca*, rendered into English verse by Ella Isabel Harris, London: Henry Frawde, 1904.
- Suidas. *Suidae Lexicon, Græce & Latine*. Cantabrigiæ: Typis Academicis,1705, Tomus II.
- Tommaso Campanella, *Medicinalium iuxta propria principia*. Lugduni: Ioannis Pillehotte, 1635.
- Virgil, *The Aeneid*. Trans. David West, London: Penguin Books, 1991.
- Wolfio, Christiano. *Philosophia Rationalis Sive Logica, Methodo Scientifica Pertractata et ad Usum Scietiarum Atque Vitæ Aptata. Præmittitur Discursus Præliminaris de Philosophia in Genere*. Francfurti und Lipsiae: Libraria Rengeriana, 1740.

مصادر مساعدة في الترجمة

- ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب. تحقيق ناصيف اليازجي وآخرين، ج. 1، بيروت: دار صادر، 1994.
- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2019.
- أرسطو، كتاب أرسطو فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق د. إبراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1983.
- أوڤيد، مسخ الكائنات، ترجمة ثروت عكاشة، القاهرة: الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1992.
- ديكارت، رينيه، مقال عن المنهج. ترجمة محمود محمد الخضيري، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.
- ڤرجيليوس، الإنيادة، ترجمة مجموعة من المترجمين، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2006.
- هوراس، فن الشعر، ترجمة الدكتور لويس عوض، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988.
- هوميروس، الإلياذة، ترجمة أحمد عثمان وآخرون، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004.
- هوميروس، الأوديسة، ترجمة دريني خشبة، بيروت: دار التنوير، 2013.
- هيدجر، مارتن، التقنية، الحقيقة، الوجود. ترجمة محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1995.
- A. G. Baumgarten, *Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus*. Ristampa dell'unica edizione del 1735. A Cura di Benedetto Croce, Napoli, 1900.
- Alexander Gottlieb Baumgarten, *Reflections on Poetry*, *Alexander Gottlieb Baumgarten's Meditationes*

Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus. Translated with the Original Text, an Introduction, and Notes, by Karl Aschenbrenner and Willam B. Holther. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1954.

- Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*. Traiecti Cis Viadrum: Ioannis Cristiani Kleyb, 1750.
- Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica*, Editio III, Halae Magdeburgicae: Impensis Carol, Herman. Hemmerde, 1750.
- Christiano Wolfio, *Philosophia Prima sive Ontologia*. Veronae: Dionysii Ramanziny, 1736.
- Christiano Wolfio, *Psychologia Empirica*. Francoforti & Lipsiae: Officina Libraria Rengeriana, 1732.
- Christian Wolff, *Prelinary Discourse on Philosophy in General*. Trans. Richard J. Balckwell, New York: The Bobbs- Merrill Co., 1963.
- Cicero. *Tusculan Disputations*. Revised and Corrected by W. H. Main. London: W. Pickering, 1824.
- Criss van Rompaey, "The Concept of Beauty in Alexander Baumgarten's Aesthetica." Presented at the Australasian Society for Continental Philosophy Annual Conference, University of Tasmania, Hobart, 29 November to 1 December, 2017.
- F. W. Cornish, *Catullus, Tibullus and Pervigilium Veneris*. London: William Heinemann, 1912.
- Frederick C. Beiser, *Diotima's Children, German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Homer, *The Odyssey*, translated by George Herbert Palmer, Boston: Houghton, Mifflin and Co., 1891

- Horace, *Satires, Epistles, and Ars Poetica*. With English translation by H. Rushton Fairclough, Cambridge, Mas.: Harvard University Press, 1929.
- Horace, The Art of Poetry, trans. Howes, Pitt, and Soame, Boston: Ginn & Company, 1892.
- Horace, *The Odes and Epodes of Horace*, translated by Lord Lytton, New York: Harper and Brothers, 1870.
- Juvenal, *The Satires*. Translated by Rolfe Humphries, Blumington: Indian University Press, 1958.
- Niall Rudd, *Horace: Satires and Epistles, Persius: Satires*. London: Penguin books, 1997
- Ovid, *Tristia*, trans. L. R. Lind, Athens: University of Georgia Press, 1975.
- Ovid, *Tristia*: Book I, S. G. Owen, Oxford: Clarendon Press, 1902.
- *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1968
- Paul Guyer, *A History of Modern Aesthetics*. New York: Cambridge University Press, 2014.
- Persius, *The Satires of Persius flaccus*, trns. John Conington. Oxford: Clarendon Press, 1874.
- Plotini, *Enneades* cum Marsilii Ficini interpretatione castigate. Parisii: Editoribus Firmin-didot et Sociis, 1896, pp. 291- 292
- Plotinius, *The Enneads*. Ed. Lloyd P. Gerson, Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Vigil, *The Eclogues; and Georgics*. Trans. C. Day Lewis, Oxford University Press, 1983
- Virgil, *The Aeneid*. Trans. David West, London: Penguin Books, 1991.

ملحق الصور

MEDITATIONES PHILOSOPHICAE

DE

NONNVLLIS

AD

POEMA

PERTINENTIBVS,

QVAS

AMPLISSIMI PHILOSOPHORVM ORDINIS

CONSENSV

AD D. SEPTEMBRIS MDCCXXXV.

H. L. Q. C.

ERVDITORVM DIIVDICATIONI SVBMITTIT

M. ALEXANDER GOTTLIEB BAVMGARTEN,

RESPONDENTE

NATHANAELE BAVMGARTEN.

HALAE MAGDEBVRGICAE,

LITTERIS IOANNIS HENRICI GRVNERTI, ACAD. TYPOGR.

واجهة الطبعة الأصلية الصادرة سنة 1735

الصفحات الأولى من الرسالة





Vod ab ineunte pueritia non mirifice solum vtrique nostrum arrisit studiorum genus; sed suadentibus etiam, quibus obsequi par erat, sapientissimis viris non plane neglectum est: in eo iam publice qualescunque nostras vires experiri constituimus. Ex quo enim tempore ad humanitatem informari coeperam, incitante dexterrimo tirocinii mei moderatore, quem sine gratissimi animi sensu nominare non possum Cl. CHRISTGAVIO gymnasii, quod Berolini floret, conrectore meritissimo, transiit mihi pæne nulla dies sine carmine. Succrescente paullatim ætate, licet iam in ipsis scholasticis subselliis ad seueriora magis magisque flectendus esset animus, & academica tandem vita prorsus alios labores, aliam diligentiam postulare videretur: ita tamen addixi me litteris necessariis, vt poesi tam a castissima iucunditate, quam ab vtilitate præclara mihi commendatissimae nuntium omnino mittere nunquam a me potuerim impetrare. Inter ea contigit diuino nutu, quem veneror,

A 2 vt

vt iuuentutem ad academias maturescentem docendi poeticen cum philosophia, quam vocant, rationali coniunctam mihi demandaretur prouincia. Quid hic erat aequius, quam praecepta philosophandi transferre in vsum, qua se prima nobis offerebat occasio? Quid vero indignius dicam, an difficilius philosopho, quam iurare in verba aliorum, & scripta magistrorum stentorea voce recitare? Accingendus eram ad meditationem eorum, quae de more cognoueram historice, per vsum, imitationem, nisi coecam, luscam tamen, & exspectationem casuum similium. In eo quum essem mutata rerum iterum mearum facies, & conniuentibus oculis in lucem Fridericianae protractus sum. Vehementer abhorreo temeritatem illorum, qui cruda quaeuis & indigesta porriciunt in apricum, & male sedulam calamorum industriam prostituunt magis orbi litterato, quam probant. Factum hinc esse non diffiteor, vt, quod academiarum a me sanctissimae leges postulant, illi non prius satisfacerem officio. Nunc autem vt fiat satis, materiam eam elegi, quae multis quidem habebitur tenuis & a philosophorum acumine remotissima, mihi videtur pro tenuitate virium mearum satis grauis, & pro rei dignitate satis commoda ad exercendos animos in inuestigandis omnium rationibus occupatos. Vt enim ex vna, quae dudum mente haeserat, poematis notione probari plurima dicta iam centies, vix semel probata posse demonstrarem, & hoc ipso philosophiam & poematis pangendi scientiam habitas saepe pro diffitissimis amicissimo iunctas connubio ponerem ob oculos, vsque ad §. XI. in euoluenda poematis & agnatorum terminorum idea teneor, deinde cogitationum aliquam poeticarum imaginem animo concipere laboro a §. XIII – LXV. post haec methodum poematis lucidam, qua communis est omnibus, eruo a

§LXV–

Petimus enim hanc veniam, vt, quæ inter emunctioris naris philosophos pro demonstratis & definitis habentur sine definitione, dum eandem ob oculos ponamus, sine demonstratione adhibere concedatur. Citationes hypothetice impossibiles. Demonstrationes partim aliunde transfundendæ, partim non sine μεταβασει εις αλλο γενος essent nectendae. *Cicero Tusc. Quaest. l. V. p. m. 250. Verumtamen mathematicorum iste mos est, non philosophorum. Nam geometrae cum aliquid docere volunt, si quid ad eam rem pertinet eorum, quæ ante docuerunt, id sumunt pro concesso & probato* (definito) *illud modo explicant, de quo ante nihil scriptum est. Philosophi quamcunque rem habent in manibus, in eam quæ conueniunt, congerunt omnia, etsi alio loco disputata sunt.* Egregiam vero laudem & spolia ampla sophorum αγεωμετρητων.

§. III. REPRAESENTATIONES *per partem facultatis cognoscitiuae inferiorem comparatae* sint SENSITIVAE.

Quoniam appetitus quam diu ex confusa boni repraesentatione manat, sensitiuus appellatur: confusa autem cum obscura repraesentatione comparatur per facultatis cognoscitiuae inferiorem partem, poterit idem nominis ad ipsas etiam repraesentationes applicari, vt distinguantur ita ab intellectualibus distinctis per omnes gradus possibiles.

§. IV. ORATIO *repræsentationum sensitiuarum* sit SENSITIVA.

Sicut nemo philosophorum eo profunditatis descendit, vt intellectu puro perspexisset omnia, nunquam haerens in confusa quorundam cognitione, adeoque oratio nulla paene tam est scientifica & intellectualis, vt ne vna quidem occurrat per omnem nexum sensitiua idea, ita potest etiam distinctae praesertim cognitioni dans operam inuenire has vel illas repraesentationes distinctas in oratione sensitiua, manet tamen sensitiua, vt prior abstracta & intellectualis.

§. V. *Ex oratione sensitiua repraesentationes sensitiuae connexae cognoscendae sunt.* §. 2. 4.

§. VI.

الفِقرات الثلاث الأخيرة من الرسالة

§. CXV. Philoſophia poetica est per §. 9. ſcientia ad perfectionem dirigens orationem ſenſitiuam. Quum vero in loquendo repraeſentationes eas habeamus, quas communicamus, ſupponit philoſophia poetica facultatem in poeta ſenſitiuam inferiorem. Haec in ſenſitiue cognoſcendis rebus dirigenda quidem eſſet per Logicam ſenſu generaliore, ſed qui noſtram ſcit logicam, quam incultus hic ager ſit, non neſciet. Quid? ſi ergo, quos arctiores in limites reapſe includitur LOGICA etiam per ipſam definitionem in eosdem redigeretur, habita pro *ſcientia vel philoſophice aliquid cognoſcendi*, vel *facultatem cognoſcitiuam ſuperiorem dirigente in cognoſcenda veritate?* Tunc enim daretur occaſio philoſophis non ſine ingenti lucro inquirendi in ea etiam artificia, quibus inferiores cognoſcendi facultates expoliri poſſent, acui, & ad emolumentum orbis felicius adhiberi. Quum pſychologia det firma principia, nulli dubitamus *ſcientiam* dari poſſe *facultatem cognoſcitiuam inferiorem, quae dirigat*, aut *ſcientiam ſenſitiue quid cognoſcendi.*

§. CXVI. Exiſtente definitione, terminus definitus excogitari facile poteſt, graeci iam philoſophi & patres inter αισθητα & νοητα ſedulo ſemper diſtinxerunt, ſatisque apparet αισθητα iis non ſolis aequipollere ſenſualibus, quum abſentia etiam ſenſa (ergo phantaſmata) hoc nomine honorentur. Sint ergo νοητα cognoſcenda facultate ſuperiore obiectum logices, αισθητα επιστημης αισθητικης ſiue AESTHETICAE.

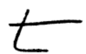
§. CXVII. Philoſophus, vt meditatur, ita proponit, hinc in proponendo nullae aut pauciſſimae peculiares regu-

lae

lae obseruandae. Terminos non curat, qui sunt soni articulati, eatenus enim pertinent ad αισθητα. Horum maiorem habere tenetur rationem sensitiue proponens, hinc aesthethicae pars de proponendo prolixior esset, quam logicae. Iam quum perfecte hoc fieri possit & imperfecte, hoc doceret RHETORICA GENERALIS *scientia de imperfecte repraesentatianes sensitiuas proponendo in genere*, & illud POETICA GENERALIS *scientia de perfecte proponendo repraesentationes sensitiuas in genere*. Tam illius in sacram & profanam, iudicialem, demonstratiuam, deliberatiuam &c. quam huius in epicam, dramaticam, lyricam cum variis speciebus analogis diuisiones relinquerent philosophi harum artium rhetoribus, qui historicam & experimentalem earum cognitionem animis insererent. Ipsi in demonstrandis generalibus & definiendis praesertim accuratis poeseos & eloquentiae pedestris limitibus occuparentur, quae gradu quidem solo differunt, determinandis tamen quantitatibus huic illiue licitis non minorem opinamur geometram requirunt, quam Phrygum Mysorumque

FINES.





A. G. BAUMGARTEN

MEDITATIONES PHILOSOPHICAE

DE NONNULLIS

AD POEMA PERTINENTIBUS

RISTAMPA

DELL'UNICA EDIZIONE DEL 1735

A CURA DI

BENEDETTO CROCE



NAPOLI

1900

واجهة طبعة بينيدتّو كروچة